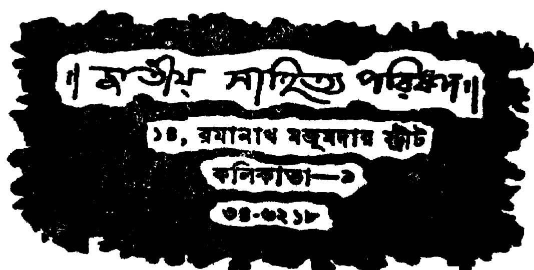
অভিনেতার চরিত্র নির্মাণ

(বিল্ডিং অফ্ এ ক্যারেক্টার)

অনুবাদ

ব্রজসুন্দর দাস



প্রথম প্রকাশ : আষাঢ় ১৩৬৭। প্রকাশক : ইউনাইটেড কমার্শিয়াল ব্যাঙ্ক, ব্রাবোর্ণ রোড শাখার আর্থিক আনুকূল্যে মীরা দত্ত, জাতীয় সাহিত্য পরিষদ ১৪, রমানাথ মজুমদার ষ্ট্রীট, কলি-৭০০০০৯, মুদ্রক : বীণাপাণি প্রেস, হারাধন ঘোষ কর্তৃক ২, ঈশ্বর মিল বাই লেন, কলি-৭০০০০৬। প্রচ্ছদ : প্রশান্ত ভৌমিক।

শ্রীমতী অমিতা দাসকে—

কৃতজ্ঞতা স্বীকার ঃ
কমলেশ সেন
ব্যানার্জি ব্রাদার্স, বকুলতলা

প্রথম পরিচ্ছেদ

শারীরিক চরিত্ররূপায়ণের পথে

এক

আজ পাঠগ্রহণের সুরুতেই আমাদের নাট্যবিদ্যালয়ের আচার্য এবং থিয়েটারের পরিচালক টর্টসভ্‌কে জানালাম যে নাটকের একটি চরিত্রনির্মাণের জন্যে প্রয়োজনীয় উপাদান নিজের মধ্যে তৈরি করার শিক্ষার ব্যাপারটা এখন আমি মনের মধ্যে কতকটা উপলব্ধি করতে পারছি। কিন্তু এই চরিত্রনির্মাণ বাস্তবে কেমন করে রূপ নেবে তা আমার কাছে এখনও অস্পষ্ট। কারণ, একটি চরিত্রের পক্ষে যেমনটি প্রয়োজন, ঠিক তেমনি করে যদি না কথা বলতে, হাঁটতে বা নড়াচড়া করতে পারা যায় তাহলে তো সে চরিত্রের অন্তর্নিহিত সজীব আত্মাটিকে ঠিক প্রতিফলিত করতে পারা যাবে না।

"ঠিক কথা", আমার সঙ্গে একমত হয়ে টর্টসভ্‌ বললেন, "বহিরঙ্গের সাহায্য ছাড়া চরিত্রের অন্তরাত্মাটিকে কিছুতে জনতার কাছে ঠিকমত পৌঁছে দিতে পারা যায় না। বাইরের আঙ্গিকই তো দর্শকের কাছে চরিত্রের ভেতরকার রূপটিকে ব্যাখ্যা করবার এবং ছবির মতো ফুটিয়ে তোলবার উপায়।"

"চমৎকার", পল এবং আমি চেঁচিয়ে উঠলাম একসঙ্গে।

"কিন্তু সেই বহিরঙ্গের চরিত্রায়ণ কেমন করে করা যাবে?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"প্রায়শঃই, বিশেষ করে প্রতিভাশালী অভিনেতাদের মধ্যে দেখা যায় যে, যখনই তাঁরা চরিত্রের অন্তর্নিহিত রূপটি উপলব্ধি করে নিজের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করতে পারেন, তখনই তার বহিরঙ্গের চরিত্রায়ণ আপনিই তাঁর মধ্যে থেকে বেরিয়ে আসে," টর্টসভ্‌ ব্যাখ্যা করে চললেন। মাই লাইফ্‌ ইন আর্ট—বইটাতে এর অনেক উদাহরণ আছে। ইবসেনের—অ্যান্‌ এনিমি অফ দা পিপ্‌ল নাটকে ডাঃ স্টকম্যানের চরিত্র এর একটা উদাহরণ। সেখানে যখন চরিত্রের সঠিক অন্তর্নিহিত রূপটি একবার গেঁথে গেল মনের মধ্যে, তখনই কোথা থেকে যেন এসে গেল তার নার্ভাস ভাব, তার ঝাঁকুনি দেওয়া অঙ্গভঙ্গি, সামনের দিকে মাথা ঝুঁকিয়ে চলা, তার উঁচিয়ে থাকা দুটো আঙুল এবং একটা কাজপাগলা মানুষের উপযুক্ত তার যাবতীয় ভাবভঙ্গী।"

"কিন্তু আপনা থেকে এমন স্বতোৎসারিত অঘটনের সৌভাগ্য যদি আমাদের না হয়? তাহলে কি করা যাবে তখন?" আমি প্রশ্ন করলাম।

"কি করা যাবে? অস্ত্রভস্কীর নাটকটার কথা মনে আছে? নাটকটার নাম 'দা ফরেস্ট'। মনে আছে সেখানে আকৃস্থ্যশাকে পিটার বোঝাচ্ছে কিভাবে তাকে অভিনয় করতে হবে, যাতে পালাবার সময়ে ধরা না পড়তে হয়? 'চোখের একটা পাতা ঝুলিয়ে দাও, তাহলে টেরা চোখের মত দেখাবে!'

"বাইরের দৃষ্টি থেকে এমনি নিজেকে আড়ালে রাখাটা খুব একটা শক্তও নয়। আমার নিজের অভিজ্ঞতায় এমনি একটা ব্যাপার ঘটেছিল একবার। আমার এক পরিচিত ব্যক্তি, খুব ভালো করেই চিনতাম তাঁকে। খুব গভীরস্বরে কথা বলতেন তিনি, বড় বড় চুল রাখতেন, আর তাঁর দাড়ি ছিল খুব ঘন, দাড়িতে গোঁফেতে জঙ্গলবিশেষ। হঠাৎ একদিন তিনি চুল ছাঁটালেন ছোট করে, দাড়ি-গোঁফ কামিয়ে ফেললেন। ফলে সেই জমকালো গাম্ভীর্যের মধ্যে থেকে নিতান্ত একটা ছোটখাট সাধারণ মানুষ বেরিয়ে এল, সে মানুষের থুত্‌নীটা ভোঁতা-ভোঁতা আর কান দুটো খাড়া-খাড়া। এমনি পরিবর্তিত অবস্থায় কোন এক বন্ধুর বাড়িতে পারিবারিক ডিনার-পার্টিতে তাঁকে আমি দেখলাম। একই টেবিলে পরস্পরের বিপরীতে বসে আলাপ-আলোচনা করছি তাঁর সঙ্গে, আর মনে মনে ভাবছি, এঁকে কার মত দেখতে? একবারও আমার মনে হল না যে, ওঁকে ওনারই মত দেখতে, ওঁকে দেখে আমার স্বয়ং ওনার কথাই মনে পড়ছিল। উনি আবার নিজের গভীর কণ্ঠস্বরটাও গোপন করে একটু চড়া পর্দায় কথা বলছিলেন সে সময়ে। ভোজনপর্বের প্রায় আর্ধেক সময় ধরে এমনি ব্যাপার চলল এবং আমি ওঁর সঙ্গে এমন ব্যবহার করে গেলাম যেন উনি আমার নিতান্ত অপরিচিত।

"আবার আর একটা ঘটনার কথা শোন। একবার পরিচিত এক অতি সুন্দরী মহিলার মুখে মৌমাছি কামড়েছিল। তাতে তাঁর ঠোঁটটা বেশ ফুলে উঠেছিল আর সমস্ত মুখটাই বিকৃত হয়ে গিয়েছিল। ফলে তাঁর আকৃতিরই যে শুধু পরিবর্তন হয়েছিল, তাই নয়, তাঁর উচ্চারণটাও বিকৃত হয়ে গিয়েছিল। এই অবস্থায় হঠাৎ তাঁর সঙ্গে আমার দেখা। বেশ খানিকক্ষণ ধরে কথা বলার পর তবেই আমার খেয়াল হল যে, উনি আমার একজন ঘনিষ্ঠ বন্ধু!"

এমনি ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার বর্ণনা করতে করতে সকলের অগোচরে টর্টসভ্ নিজের একটা চোখ কুঁচ্‌কিয়ে আনলেন, যেন চোখে একটা অঞ্জনি গজাচ্ছে। এর মধ্যে আবার অন্য চোখটাকে সঙ্গে সঙ্গে বিস্ফারিত করে ভ্রূ উঁচু করে তুললেন। এই কাজগুলো উনি করলেন এমন স্বাভাবিকভাবে যে আমরা যারা ওঁর বেশ কাছাকাছি দাঁড়িয়েছিলাম, তাদেরও খুব একটা নজরে পড়ল না পরিবর্তনগুলো। অথচ এই সামান্য পরিবর্তনগুলোর ফল হল খুব আশ্চর্য রকমের। আমাদের

সামনে এখনও সেই টর্টসভ্ অথচ এ টর্টসভের ওপরে যেন আমাদের বিন্দুমাত্র আস্থা নেই। এঁর মধ্যে যেন দেখা যাচ্ছে ইতরামি, খলতা, রূঢ়তা, আসল টর্টসভের মধ্যে সে সবের কোন অস্তিত্বই খুঁজে পাওয়া যায় না কখনও। ওঁর চোখ দুটো যখন উনি স্বাভাবিক করে আনলেন একটু পরে, তখনই আমরা আবার আমাদের সেই পুরাতন অতি ভদ্র টর্টসভকে ফিরে পেলাম। আবার উনি চোখ কোঁচ্কালেন, আবার সেই নীচ ধূর্ত মানুষটি।

"তোমরা লক্ষ্য করলে কি," উনি আমাদের বোঝালেন, "যে, আমার চোখ কোঁচকানো থাক অথবা না থাক, ভ্রূ ওঠানো থাক অথবা স্বাভাবিক থাক, অন্তরের দিক থেকে আমি সেই একই মানুষ থেকে যাচ্ছি, একইভাবে কথা বলছি? চোখ কুঁচ্কে যদি আমাকে টেরা হতে হয়, তা হলেও আমার যে ব্যক্তিমানস, সেটা তো সহজ স্বাভাবিক থেকেই যাবে?

"কিম্বা ধরে নাও, মৌমাছির কামড়ে আমারও মুখখানা আমার সেই সুন্দরী বন্ধুটির মুখের মত বিকৃত হয়ে গেছে।"

বলতে বলতে টর্টসভ অসাধারণ দক্ষতার সঙ্গে ওঁর মুখখানা ডানদিকে এমন করে বাঁকালেন যে ওঁর কথা বলার ভঙ্গিটাই বদ্লে গেল।

সেই পরিবর্তিত উচ্চারণভঙ্গিতে উনি বলে চললেন, "শুধুমাত্র মুখের নয়, সঙ্গে সঙ্গে কথা বলারও এই যে বিকৃতি, এই বাইরের দিককার বিকৃতি কি আমার প্রকৃত ব্যক্তিত্বের ওপরে কোন ছায়াপাত করতে পারে? আমি কি আর নিজের মধ্যে নিজে থাকবো না? তা হতে পারে না। মানুষ হিসেবে আমার অন্তরাত্মার যে অস্তিত্ব, কোন মক্ষিকার কামড়, অথবা মুখের কোনো কৃত্রিম বিকৃতিই তার ওপর প্রভাব বিস্তার করতে পারে না। মনে কর, আমি খুঁড়িয়ে হাঁটলাম (টর্টসভ্ খোঁড়ালেন) অথবা আমার হাত পঙ্গু হয়ে গেল (ওঁর হাত শিথিল হয়ে গেল) কিম্বা আমার কাঁধে কুঁজ হল (কুব্জদেহের ভঙ্গিমা নিয়ে আসলেন) অথবা পা ভেতরের দিকে কি বাইরের দিকে বাঁকিয়ে হাঁটলাম (উনি তাই করলেন) কিম্বা হাতের এক অস্বাভাবিক ভঙ্গী, কখনো সামনের দিকে বেশী এগিয়ে, কখনো বা বেশী পেছিয়ে। বাইরের এই সব তুচ্ছাতিতুচ্ছ ব্যাপার কি আমার সত্যিকার অনুভূতির ওপরে কোনো রেখাপাত করতে পারে, না অন্যদের সঙ্গে আমার সম্পর্কের মধ্যে বা আমার পার্টের বহিঃপ্রকাশের মধ্যে কোন পার্থক্য নিয়ে আসতে পারে?"

আমাদের দেখে অবাক লাগল কি আশ্চর্যরকমের সহজভাবে উনি ওঁর বর্ণনাগুলো রূপায়িত করে যাচ্ছিলেন—খোঁড়া, পক্ষাঘাতগ্রস্ত, কুঁজো, হাত ও পায়ের নানা ভঙ্গিমার মানুষ ইত্যাদি।

"আবার দেখ, গলার স্বর, উচ্চারণ, বিশেষ করে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণে পরিবর্তন ঘটিয়ে বহিরঙ্গের কি আশ্চর্য যাদুর খেলা দেখানো যায়, যাতে অভিনেতাকে মনে

হতে পারে একেবারে অন্য মানুষ! অতি উচ্চগ্রামে অথবা অতি নিম্নগ্রামে দীর্ঘকাল ধরে কথা বলা যায় না। সুতরাং কণ্ঠকে সঠিকভাবে নিয়ন্ত্রিত করার শিক্ষা নিতে হয়। আর ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণের পরিবর্তন? তা করা যায় বেশ সহজেই: ধরো তোমার জিবটা ভেতরদিকে টেনে ছোট করে আনলে (কথা বলতে বলতে টর্টসভ তাই করলেন) ফলে ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারণ করবার একটা বিশেষ উচ্চারণভঙ্গি তৈরি হয়ে গেল, সে ভঙ্গিটা কতকটা ইংরেজদের ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারণ করার ভঙ্গিরই মতো। আবার জিবটা লম্বা করে দাঁতের একটু আগে এনে কথা বল (উনি তাই করলেন) দেখবে, তোমার উচ্চারণের ভঙ্গিটা হয়ে গেছে অর্থহীন এবং আধো আধো ধরণের, একটু ঠিকমত করতে পারলে কোন নির্বোধের চরিত্রের পক্ষে যা হবে খুব উপযোগী।

"অথবা তোমার মুখের ভঙ্গিতে একটু পরিবর্তন ঘটাও, কথা বলারও নানা ভঙ্গির সন্ধান পাবে। উদাহরণস্বরূপ, এক ইংরেজের কথা ধরো—যাঁর ওপর-ঠোঁটটা ছোট আর সামনের দাঁত খুব লম্বা। করো, ওপর ঠোঁট ছোট করে সামনের দাঁত বড় করে ফ্যাল।"

"কিন্তু কেমন করে তা করব?" চেষ্টা করে বিফল হবার পর আমি বললাম।

"যেমন করে আমি করছি, খুব সহজেই" টর্টসভ্ উত্তর দিলেন। দিতে দিতে পকেট থেকে রুমাল বার করে ওপর ঠোঁটের ভেতর দিকটায় ঘষতে লাগলেন। ঘষতে ঘষতে জায়গাটা শুকনো হয়ে গেল। তারপর রুমালে মুখটা ঢেকে উনি ওপর ঠোঁটটা একটু চেপে দিতে শুকনো মাড়ির সঙ্গে জুড়ে গেল! এইবার যেই উনি হাতটা সরিয়ে নিলেন মুখের ওপর থেকে, ওঁর ছোট্ট ঠোঁট আর উঁচু দাঁত দেখে আমরা সব অবাক।

বাইরের এই কৃত্রিমতা ওঁর স্বাভাবিক এবং সুপরিচিত অস্তিত্বকে আমাদের কাছ থেকে সম্পূর্ণভাবে আড়াল করে ফেলেছে; আমাদের সামনে এখন দাঁড়িয়ে আছেন সেই ইংরেজ ভদ্রলোকটি, যাঁর কথা উনি আমাদের বললেন একটু আগে। আমাদের তখন মনে হল যেন টর্টসভের সব কিছুই গেছে বদলে; ওঁর উচ্চারণ, ওঁর কণ্ঠস্বর, এমনকি ওঁর দাঁড়াবার এবং হাঁটবার ভঙ্গি, ওঁর হাত-পা, সব কিছু। শুধু তাই নয়, মনে হল ওঁর মনোভাবও পর্যন্ত যেন বদ্‌লে গেছে। অথচ টর্টসভ তাঁর অভ্যন্তরীণ সত্তার মধ্যে তো কোনো পরিবর্তন ঘটান নি। একসেকেণ্ডের মধ্যে ওপর ঠোঁটটা স্বাভাবিক করে এনে উনি স্বাভাবিকভাবে কথা বলতে সুরু করলেন, একেবারে সেই মানুষ, কিন্তু আবার মুখে রুমাল লাগিয়ে মাড়ি শুক্‌নো করে ঠোঁটটা টিপে দিয়ে যেমনি হাতটা নামানো, সঙ্গে সঙ্গে উনি আবার সেই ইংরেজ।

সবটাই যেন ঘটে গেল স্বাভাবিক প্রবণতাবশে। আমরা নিজেরা যখন ঐ কাজটি করে দেখালাম, মাত্র তখনই উনি স্বীকার করলেন ব্যাপারটা। এর পর

আমরাই ব্যাখ্যা করলাম কেমন করে বাইরের চেহারায় সামান্য পরিবর্তন ঘটিয়ে ছোট ওপর-ঠোঁট ও উঁচু দাঁতওয়ালা ইংরেজ ভদ্রলোকের উপযুক্ত চারিত্রিক ভাব-গুলি ফুটিয়ে তোলা সম্ভব হল।

খানিকক্ষণ গভীর চিন্তার মধ্যে ডুবে থাকার পর টর্টসভ্ বললেন যে ওঁর নিজের স্বাভাবিক অস্তিত্ব বজায় থাকা সত্ত্বেও ওঁর নিজের অগোচরে ওঁর মধ্যে এমন একটা আবেগ সঞ্চারিত হয়েছিল যার কারণ উনি বিশ্লেষণ করতে পারেননি সেই মুহূর্তে।

অবশ্য একথা নিঃসন্দেহে বলা চলে যে, বহিরঙ্গের যে আকৃতি উনি তৈরি করে-ছিলেন, ওঁর ভিতরকার অনুভূতি তার সমধর্মী হয়ে পড়েছিল। কারণ কথা যা উনি বলেছিলেন, তা ওঁর নিজের কথা ছিল না, কিন্তু চিন্তা যা প্রকাশ পাচ্ছিল, তা ওঁর নিজেরই।

এর পর এই পাঠের মধ্যেই টর্টসভ্ পরিষ্কার করে দেখিয়ে দিলেন যে, বহিরঙ্গের চরিত্ররূপায়ণ স্বাভাবিক প্রবণতা থেকেও আসতে পারে, আবার বাহ্যিক সামান্য কৌশল প্রয়োগের সাহায্যেও তা আনা যেতে পারে।

কিন্তু সঠিক কৌশলটিই বা খুঁজে পাওয়া যাবে কেমন করে? এই নতুন সমস্যা আমাকে বিচলিত করে তুলেছিল। তার জন্যে কি শিক্ষাগ্রহণ করতে হবে, না কল্পনার সাহায্যে তা পেতে হবে? জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে তা পাওয়া যাবে, না হঠাৎ কোন ঘটনার মধ্যে দিয়ে পাওয়া যাবে, না অস্থিবিদ্যার বইতে পাওয়া যাবে?

"এর উত্তর—সবগুলো পথেই," টর্টসভ্ বোঝালেন। "বহিরঙ্গের চরিত্র-রূপায়ণ মানুষ তার নিজের মধ্যে থেকেও গ্রহণ করে, আবার অন্যের থেকেও গ্রহণ করে, প্রকৃত জীবন থেকেও গ্রহণ করে আবার কাল্পনিক জীবন থেকেও গ্রহণ করে। গ্রহণ করে তার নিজের স্বাভাবিক প্রবণতা অনুযায়ী কখনো নিজেকে লক্ষ্য করে, আবার কখনো বা অন্যকে লক্ষ্য ক'রে ক'রে। তার নিজের অথবা বন্ধুদের জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে সে তা আহরণ করে, আহরণ করে চিত্র থেকে, খোদাইকর্ম থেকে, বই থেকে, গল্প থেকে, উপন্যাস থেকে অথবা ছোট ছোট ঘটনার থেকে। যার থেকেই হোক, কিছু আসে যায় না তাতে। একটাই শুধু কথা যে, এই বহিরঙ্গের চরিত্ররূপায়ণের কৌশল খুঁজতে গিয়ে নিজের অভ্যন্তরীণ অস্তিত্বটাকে সে যেন বিসর্জন দিয়ে না বসে। এর পর আমরা কি করব, বলি। পরের পাঠে আমরা একটা মুখোশ-অভিনয় করব এখানে।"

এ কথা শুনে সকলেই অবাক হল।

"প্রত্যেক ছাত্রছাত্রী বহিরঙ্গের এক একটি চরিত্র তৈরি করবে। করে সেই চরিত্রের আড়ালে আত্মগোপন করবে।"

"এই মুখোশ? বহিরঙ্গের চরিত্র হবে কেমন ধরণের?"

"যেমন ধরণেরই হোক, তাতে কিছু আসে যায় না। যেমন তেমন একটা চরিত্র বেছে নাও—পারস্যবাসী বনিক, স্পেনীয় সৈনিক, অভিজাত ব্যক্তি, একটি মশা, একটি ব্যাঙ্—যার যা মনে ধরে। থিয়েটারের পোশাক-পরিচ্ছদ বা মেক-আপ সামগ্রী তোমরা ব্যবহার করতে পারবে ইচ্ছামত। অতএব যাও, গিয়ে পছন্দমত পোশাক-পরিচ্ছদ, পরচুলা, মেক-আপ, সব বেছে রাখ।"

তাঁর এই ঘোষণায় প্রথমে আতঙ্ক সৃষ্টি হল আমাদের মধ্যে; তারপর আলোচনা, কৌতূহল, সবশেষে উৎসাহ এবং উদ্দীপনা। আমাদের মধ্যে প্রত্যেকেই কিছু না কিছু চিন্তা করতে আরম্ভ করলাম। কিছু না কিছু কল্পনা করতে আরম্ভ করলাম। আরম্ভ করলাম নোট নিতে, গোপনে আঁকাজোকা করতে, পোশাক-পরিচ্ছদ, মেক-আপ্ বাছতে।

কেবল গ্রীশা রইল স্থির, নিরুদ্বিগ্ন। সমস্ত ব্যাপারটা যেন ওকে স্পর্শও করতে পারে নি।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

চরিত্রের অঙ্গসজ্জা

আজ আমাদের সম্পূর্ণ ক্লাশটিই চলে গেল থিয়েটারের বিশাল পোশাক-সংরক্ষণ কক্ষ দুটিতে যার একটা হচ্ছে অডিটোরিয়ামের নিচেকার বেসমেণ্টের মধ্যে, আর একটা ওপরে।

পনের মিনিটের মধ্যে গ্রীশা তার পছন্দমত জিনিস পেয়ে গেল, আরও অনেকেরও বিশেষ দেরি হল না পেতে। কেবল সোনিয়া আর আমি কোন কিছু স্থির করতে পারছিলাম না।

চমৎকার চমৎকার পোশাকের মেলা দেখে ওর মাথা ঘুরে চোখ কপালে উঠে গিয়েছিল। আর তখনো পর্যন্ত আমি ভেবে ঠিক করে উঠতে পারছিলাম না কি চরিত্র আমি চিত্রিত করব। তাই ভাবছিলাম যদি ভেতর থেকে হঠাৎ কোন স্বাভাবিক প্রেরণা আসে।

যে সব পোশাক আমাকে দেখানো হল, আমি মন দিয়ে দেখলাম। একটা পোশাক আমার কল্পনায় একটা মূর্তিকে দাঁড় করিয়ে দিল।

একটা সাধারণ মর্ণিং কোটের দিকে আমার নজর গেল। এমন একটা জিনিস ওর মধ্যে ছিল যা আগে আর কখনো দেখিনি। বালি-বালি এক সবজে-সবজে পাঁশুটে রং-চটা-চটা পদার্থ, আগাগোড়া সটের দাগ আর যেন ছাই-সাগা-লাগা। আমার মনে হল যে ঐ কোটটা কেউ গায়ে দিলে তাকে ভূতের মতই দেখাবে। মর্ণিং কোটটার দিকে তাকিয়ে থাকতে থাকতে একটা অবর্ণনীয় খুঁতখুঁতেমি এবং কিছুটা যেন ভয়াবহ অমোঘত্বের ভাব আমাকে পেয়ে বসল।

এর সঙ্গে ম্যাচ্ মিলিয়ে কেউ যদি টুপি, দস্তানা, ধুলোমাখা ফুটগীয়ার লাগিয়ে নেয়, সঙ্গে তেমনি মেক-আপ, পরচুলা,—সব কিছু ধূসর, কিছুটা সবুজ, সবই রঙ্-চটা আর ম্যাটমেটে, তাহলে কতকটা পরিচিত অথচ অলুক্ষুণেমত একটা চেহারা আসবে। তবে সঠিক কি যে আসবে, তা আমি তখনো ঠিক করে উঠতে পারিনি।

পোশাকঘরের কর্মীরা কোটটা আলাদা করে রাখল। আমার কথামত হাই হ্যাট, দস্তানা, জুতো, পরচুলা—সবকিছু ম্যাচ মিলিয়ে তৈরি রাখতে রাজিও হল। কিন্তু তাতেও সন্তুষ্ট না হয়ে আমি সেগুলোর জন্তে শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত তল্লাসী

চালিয়েই গেলাম যতক্ষণ না পোশাকঘরের অমায়িক কর্ত্রীমহোদয়া আমাকে মনে করিয়ে দিলেন যে সন্ধ্যের অনুষ্ঠানের জন্যে তৈরি হবার সময় হয়ে পড়েছে ওঁদের।

তখন সঠিক কোন সিদ্ধান্তে না পৌঁছেই কেবলমাত্র রঙ্‌চটা কোটটা আলাদা রেখে আমাকে বেরিয়ে আসতে হল।

পোশাকঘর থেকে মানসিক উত্তেজিত অবস্থায় বেরিয়ে এলাম ভাবতে ভাবতে: অতি পুরনো ঐ মর্ণিং কোটটা গায়ে দিয়ে আমি কি ধরণের ব্যক্তিত্ব ফুটিয়ে তুলতে পারব।

সেই মুহূর্ত থেকে সুরু করে তিন দিন পরে মুখোশ-অভিনয়ের মুহূর্ত পর্যন্ত আমার ভেতরে ভেতরে কি যেন একটা হয়ে চলছিল: আমি যেন আর আমি ছিলাম না, ছিলাম না আমার সচেতন সত্তার মধ্যে। আরও সরল করে বলতে গেলে যেন আমি একা ছিলাম না, যেন অন্য কোন একজনের সঙ্গে পাশাপাশি বাস করছিলাম, অথচ অন্তরের মধ্যে খুঁজে খুঁজে তাকে কিছুতেই দেখতে পাচ্ছিলাম না।

আমার অস্তিত্ব আমার স্বাভাবিক জীবনের মধ্যেই বিদ্যমান ছিল অথচ আমার ভেতর থেকে কি যেন আমার স্বাভাবিক প্রকাশকে আটকে রেখে দিয়েছিল। মনে হচ্ছিল যেন আমি দুটি ভাগে বিভক্ত হয়ে গেছি। আমার মন যে বস্তুর প্রতি আকৃষ্ট হচ্ছে তার দিকে আমি তাকাচ্ছি, অথচ ঠিক পুরোপুরি যেন দেখছি না, বস্তুটির মধ্যে দৃষ্টি নিমজ্জিত না করে তাকাচ্ছি যেন কেবল ভাসা-ভাসা ভাবে। আমি চিন্তা করছি, কিন্তু যা ভাবছি তার গভীরে যেতে পারছি না, আমি শুনছি, কিন্তু আমার দুই কান তাতে নিবদ্ধ নয়, যখন ঘ্রাণ নিচ্ছি, সে ঘ্রাণের গন্ধ যেন অস্পষ্ট, যেন ভালমত প্রবেশ করছে না আমার নাসিকার মধ্যে। আমার শক্তি এবং কর্মক্ষমতার অর্ধেক যেন কেমন করে বিলুপ্ত হয়ে গেছে এবং তার ফলে আমার বল এবং মনঃসংযোগক্ষমতা, উভয়ই গেছে কমে। যে কাজ আমি করতে যাচ্ছি, ঠিকমত শেষ করতে পারছি না। আমার মনে হচ্ছিল যেন সাংঘাতিক গুরুত্বপূর্ণ গোছের কিছু একটা আমার করে ফেলা দরকার, কিন্তু ভাবার পরক্ষণেই একটা মেঘ এসে যেন আমার চেতনাকে আচ্ছন্ন করে ফেলছে, তারপরে কি আমাকে করতে হবে তা বুঝতে না পেয়ে আমি বিপথে চালিত এবং মানসিকভাবে দ্বিধাবিভক্ত হয়ে পড়ছি। কি এক ক্লান্তিকর পীড়াদায়ক অবস্থা! তিন দিন ধরে আমার এই মানসিক অবস্থা আমার অন্তরসত্তাকে পরিত্যাগ করল না এবং মুখোশ-অভিনয়ে কি ধরণের ব্যক্তিসত্তাকে আমি রূপ দেব, সেই প্রশ্নটিও আমার কাছে অমীমাংসিতই থেকে গেল!

অবশেষে রাত্রে আমার ঘুম ভেঙে গেল আর তখনই সব কিছু পরিষ্কার হয়ে গেল আমার কাছে। আমার স্বাভাবিক ব্যক্তিসত্তার সঙ্গে যে একটি পৃথক্ সত্তা বাস করছিল পাশাপাশি, সে একটি অতি গোপন, অবচেতন সত্তা। তারই মধ্যে

আমি খুঁজে বেড়াচ্ছি আমার সেই বিবর্ণ মানুষটিকে, যার পোশাক-পরিচ্ছদ আমি দৈবাৎই আবিষ্কার করেছি পোশাকঘরের মধ্যে।

তবে আমার এই মীমাংসার আনন্দটা দীর্ঘস্থায়ী হল না। একটু পরেই তা মিলিয়ে গেল এবং বিছানায় আমি অস্থিরসংকল্প হয়ে বিনিদ্র অবস্থায় এপাশ-ওপাশ করতে থাকলাম। তখন মনে হল কী যেন আমি ভুলে যাচ্ছি, অথচ কিছুতেই মনে করতে পারছি না অথবা খুঁজে পাচ্ছি না। অবস্থাটা অতি যন্ত্রণা-দায়ক, অথচ যদি কোন যাদুকর বলতেন আমাকে এই অবস্থা থেকে পরিত্রাণ করবেন, আমি তাঁর সে প্রস্তাব গ্রহণ করতাম না।

এই অবস্থায় আর একটা আশ্চর্য জিনিস আমি আমার মধ্যে প্রত্যক্ষ করলাম: আমি যেন দৃঢ়প্রত্যয় হয়েছি, যে অজানা মানুষটিকে আমি খুঁজছি, তার মূর্তিটি আমি কিছুতেই দেখতে পাব না আমার মনের দৃষ্টিতে। তা সত্ত্বেও অনুসন্ধান চলতেই থাকল। তারপর থেকে যতবারই আমি কোন ফটোগ্রাফারের দোকানের সামনে দিয়ে গেছি, তার শো-উইণ্ডোর দিকে তাকিয়ে সাজানো ছবিগুলোর প্রকৃত সত্তাকে অনুসন্ধান না করে ক্ষান্ত থাকিনি। কেউ হয়ত প্রশ্ন করতে পারে: দোকানের ভেতর উঠে গিয়ে কেন সেখানে থাক-দেওয়া ফটোগুলি দেখলাম না? পুরনো ফটোর দোকানে তো থাক থাক ধুলো-পড়া, রঙ-চটা ফটো পাওয়া যায়। আমি কেন তা ব্যবহার করিনি? অথচ আমি অলসভাবে একটামাত্র ছোট প্যাকেট হাতে নিয়ে দেখেছিলাম। বাকী সবগুলোকে উদাসীনভাবে সরিয়ে রেখে-ছিলাম পাছে ঘামে আমার হাত ভিজে যায়।

ব্যাপারটা হল কি? এই জড়ত্বের এবং এই দ্বৈত সত্তার ব্যাখ্যাটা কি হতে পারে? আমার মনে হয়, ব্যাখ্যা হল এই যে, আমার মনের একটা অবচেতন অথচ সুদৃঢ় বিশ্বাস এর জন্যে দায়ী। সে বিশ্বাস এই যে, আগে হোক বা পরে হোক সেই বিবর্ণ ধূলিধূসর পোশাকপরিহিত লোকটি যথাকালেই আমার কল্পদৃষ্টিতে জীবন্ত হয়ে আমাকে এ অবস্থা থেকে উদ্ধার করবেন। "ওকে খোঁজবার কোন দরকার নেই, বিবর্ণ মানুষটিকে খুঁজে না পাওয়াই ভালো"—এই কথাই যেন কে আমার মনের মধ্যে থেকে বলে দিচ্ছিল।

আমার চিন্তার মধ্যে কয়েকটি আশ্চর্য মুহূর্ত তৈরি হল দু'তিন বার: রাস্তা দিয়ে হয়ত হাঁটছি, মনে হল সব কিছু আমার কাছে যেন পরিষ্কার হয়ে গেছে, থমকে গিয়ে কি ঘটল তা তলিয়ে বোঝবার চেষ্টা করছি, এক মুহূর্ত গেল, তার পরের মুহূর্তও, তারপর মনে হল যেন গভীরতর কোন বস্তুর সন্ধান আমি পেয়েছি……আরও কয়েক মুহূর্ত কেটে গেল, তারপর আমার মানসিক সত্তার উপরিভাগে যা ভেসে উঠেছিল, আবার তা অতলে তলিয়ে গেল আর তারপর আমি আবার আমার সেই বিহ্বল অবস্থার মধ্যে।

আর একবার দেখি, আমি কেমন একটা অসংলগ্ন, ছন্দহীন পায়ে হেঁটে চলেছি, অথচ বুঝতে পেরেও কোনমতে তখনি আমার স্বাভাবিক পদক্ষেপ ফিরিয়ে আনতে পারছি না।

রাত্রে একদিন, সে রাতে আমার চোখে ঘুম আসছে না, আমি এক বিচিত্র-ভাবে আমার হাতের তালু দুটো ঘষতে আরম্ভ করলাম। "এমন করে হাত ঘষে কে?" আমি প্রশ্ন করলাম নিজেকে, কিন্তু কিছুতেই মনে করতে পারলাম না। কেবল মনে হল এমনটি যে করে তার হাত দুটি সরু, ঠাণ্ডা আর ঘামে ভেজা, কিন্তু তালু দুটি লাল। এমনি হাড়বিহীন, থল্‌থলে হাতের সঙ্গে করমর্দন করা একটা অতি বিরক্তিকর ব্যাপার......কে এই লোকটা? কে?

আমাদের এখন সমবেতভাবে কস্টম পরতে হবে, মেক-আপ নিতে হবে, এককভাবে নয়। সেই উদ্দেশ্যে যখন পোশাকঘরে গেলাম, তখনও আমার মানসিক অবস্থা সেই একই পর্যায়ে। ঘরে কথাবার্তার গুঞ্জরণ চলার ফলে আমার পক্ষে মনঃসংযোগ করায় অসুবিধা হচ্ছিল। তা সত্ত্বেও আমার মনে হল আমার ছাতা-পড়া মর্ণিং কোট পরবার এবং হল্‌দেটে ধূসর বর্ণের পরচুলা লাগাবার এবং দাড়ি লাগাবার এই মুহূর্তটি আমার কাছে অত্যন্ত মূল্যবান। আমি যা খুঁজছি অবচেতনভাবে, এই বাস্তব অঙ্গসজ্জা হয়ত তাকে আবিষ্কার করার পথটি ধরিয়ে দেবে। তাই এই মুহূর্তটির ওপরেই ছিল আমার শেষ ভরসা।

কিন্তু আমার চতুর্দিকেই চল্‌ছিল গোলমাল এবং বিশৃঙ্খলা। গ্রীশা ইতি-মধ্যেই আমার পাশে বসেছিল মেফিস্টোফেলিসের সাজে। কালো রঙের জম-কালো স্পেনদেশীয় কোট-পরা অবস্থায় যে ওকে দেখছে, সেই ঈর্ষান্বিত দৃষ্টিতে তাকাচ্ছে। অন্যেরা আবার ভানিয়ার দিকে চেয়ে হেসে আকুল। সে বুড়ো সাজবার চেষ্টায় তার ছেলেমানুষি মুখখানার পরে এত বেশী দাগ টেনেছে যে, সম্পূর্ণ মুখখানি দেখাচ্ছে একটি মানচিত্রের মত। পলের গতানুগতিক ধরণের ফুলবাবু সাজ আমাকে অন্তরে অন্তরে রুষ্ট করে তুলছিল।

এটা ঠিক যে, ওর এই সাজের ফল ছিল বিস্ময়কর, কারণ এ পর্যন্ত কেউই ধারণা করতে পারে নি যে ওর চিরাচরিত ঢলঢলে পোষাকের ভেতরে ওর সুঠাম শরীরটি এবং সুগঠিত পা দুখানি কেমন করে ও লুকিয়ে ফেলেছে। লিও নতুন করে অভিজাত সাজবার প্রচেষ্টায় আমাদের কৌতুক উদ্রেক করেছিল। অবশ্য এবারেও ও ঠিকমত সাফল্যলাভ করতে পারেনি। তবে ওর অধ্যবসায়ের প্রশংসাও না করে কেউ পারবে না। ওর মেক্‌-আপ, সযত্নে আঁচড়ানো দাড়ি, উঁচু-হিলের জুতো, যা ওর উচ্চতাকে কিছুটা বাড়িয়েছে, সবশুদ্ধ মিলে ওকে অপেক্ষাকৃত রোগা দেখাচ্ছিল এবং বেশ বৈশিষ্ট্যপূর্ণ মনে হচ্ছিল ওর চেহারাটা। গোড়ালির উচ্চতাজনিত সযত্ন পদক্ষেপের ফলে ওর এমন একটা সৌষ্ঠব আসছিল

চেহারায়, যা ইতিপূর্বে আর কখনো ওর মধ্যে দেখা যায় নি। ভাস্কাও তার সাজের অচিন্তনীয় ঔজ্জ্বল্য দিয়ে আমাদের হাসির উদ্রেক করেছিল এবং আমাদের সম্মিত প্রশংসা আদায় করেছিল। ঐ অতি দক্ষ এক্রোব্যাট্, ব্যালে-নর্তক, যাত্রাটিক্যাল বক্তা ওর মস্কোবণিকসুলভ কোট, চওড়া ল্যাপেল, ফুলতোলা ওয়েষ্ট-কোট, সুবর্তুল ভুঁড়ি আর বিচিত্র ছাঁটের দাড়ি ও চুলের মধ্যে ওর নিজের ব্যক্তিত্বকে গোপন করে রাখবে, এই মতলব ছিল ওর মাথায়।

আমাদের পোশাকঘরটি ঠিক একটা সাধারণ এমেচার থিয়েটারের পোশাক-ঘরের মত বিস্মিত প্রশংসার ধ্বনিতে মুখর হয়ে উঠেছিল।

"আমি তো তোমাকে চিনতেই পারতাম না!"—"তুমি কি সেই?"—"অবাক কাণ্ড!"—"চমৎকার, তোমার মধ্যে এতও ছিল!"—ইত্যাদি-ইত্যাদি।

শব্দগুলো আমাকে পাগল করে তুলছিল, সন্দেহ এবং অসন্তোষমেশানো মন্তব্যগুলো এসে পড়ছিল আমার ভাগে, পড়ে আমাকে খুব হতাশাগ্রস্ত করে তুলছিল।

"কোথায় যেন গলদ রয়ে গেছে···বুঝতে পারছি না কোথায় সে গলদ···ও কে?" "আমি ঠিক ধারণা করতে পারছি না, কোন্ ভূমিকা তোমার?"

আমার তো উত্তরে বলবার মত কিছু নেই, তাই কি বিশ্রী লাগে মন্তব্যগুলো শুনতে!

কার ভূমিকায় আমি নামতে চাইছি? কেমন করে আমি তা জানব? আমার কোন ধারণা থাকলে তো প্রথমেই আমি জবাবটা দিতে পারতাম।

আমি সর্বান্তঃকরণে চাইছিলাম যে, মেকআপম্যান এখন নীচের তলায় থাকুন। উনি এসে যে পর্যন্ত না আমাকে সোনালী চুল পরিয়ে থিয়েটারে প্রচলিত মেক-আপ লাগিয়ে দিলেন মুখে, ততক্ষণ পর্যন্ত আমি যেন আমার সেই গোপন অস্তিত্বকে অনুসন্ধান করেই চলছিলাম। মলিন, বিবর্ণ স্যুট্‌টি পরে যখন মাথায় চুল লাগিয়ে দাড়ি ফিট্ করলাম মুখে, তখন ভেতরে ভেতরে যেন একটা শিহরণ অনুভব করলাম। তখন এই সব মনঃসংযোগবিচ্ছিন্নকারী পারিপার্শ্বিকতা থেকে দূরে যদি একা থাকতাম ঘরে, তাহলে হয়ত আমি বুঝে ফেলতাম আমার ভেতরকার সেই রহস্যময় আমিটা কে, কিন্তু চারদিকের এই কলরোল কিছুতেই আমাকে আমার অন্তরের অন্তঃস্থলে প্রবেশ করে সেখানকার সেই আশ্চর্য ব্যক্তিত্বময় অস্তিত্বকে অনুসন্ধান করতে দিল না।

অবশেষে টর্টসভের বিচারের জন্যে সবাই নাট্যবিদ্যালয়-মঞ্চে চলে গেল। পোশাকঘরে আমি তখন একা, আয়নার মধ্যে আমার ব্যক্তিত্বহীন থিয়েটারী মুখখানার দিকে একান্ত অসহায়ভাবে তাকিয়ে রয়েছি। ভেতরে ভেতরে আমার অসাফল্য সম্বন্ধে আমি স্থিরনিশ্চয়। আমি ঠিক করেই ফেললাম পরিচালকের

সামনে আর যাব না এবং এখনি পোশাক-পরিচ্ছদ ছেড়ে ফেলে মেক-আপ তুলে ফেলব। ঠিক করার সঙ্গে সঙ্গে একটি আঙুল মুখে লাগিয়ে আমি ঘষতে আরম্ভ করে দিয়েছি···ঘষেই চলেছি। ঘষতে ঘষতে সব রঙ্গুলো একাকার হয়ে গেল, কোন তরল পদার্থের মধ্যে খানিকটা জলরঙ্ পড়লে যেমন হয়। আমার মুখখানা এখন ধূসর-ধূসর, সবজে-সবজে, হলদে-হলদে, যেন আমার পোশাকেরই প্রতিচ্ছবি। যেন বোঝাই যাচ্ছে না কোথায় আমার নাক, কোথায় চোখ, আর কোথায় বা ঠোঁট। একই ক্রীম আমি খানিকটা থাবড়ে দিলাম আমার গোঁফ-দাড়িতে এবং আমার পরচুলায়। চুলগুলো জড়িয়ে জড়িয়ে জায়গায় জায়গায় তাল পাকিয়ে পাকিয়ে গেল···এবং তারপর, যেন জ্বরের ঘোরে আমি কেঁপে উঠলাম, আমার বুকের মধ্যে হাতুড়ি পিটতে লাগল, আমার ভ্রূ আমি মুছে ফেললাম, ফেলে খুব কষে পাউডার লাগিয়ে নিলাম, হাতের তালুতে লাগালাম গোলাপী রঙ্ আর উল্টো পিঠে একটা সবুজ ধরণের রঙ্। কোট্টা সোজা করে নেক্টাই ধরে একটা টান দিলাম। এবার আমার প্রতিটি নড়াচড়া বেশ আত্মপ্রত্যয়ে পরিপূর্ণ, কেননা এবার আমি জেনে ফেলেছি কোন্ ভূমিকায় আমি অবতীর্ণ হতে চলেছি, জেনে ফেলেছি আমার অন্তরনিবাসী সেই গোপন আমিটি কে!

হাই-হ্যাটটা মাথায় বাঁকা করে লাগিয়ে তারপর আমার নজর পড়ল একদা-স্টাইলিশ্ ট্রাউজারটার দিকে। পায়ের আঙুল তীক্ষ্ণভাবে প্রবেশ করিয়ে আমার পা দুটো তার মধ্যে ফিট্ করিয়ে দিলাম। ফলে আমার পা দুটো দেখতে হল অদ্ভুত। কেউ কি কখনো লক্ষ্য করেছেন, এক-একজনের পা কি রকম অদ্ভুত দেখতে হয়? ওই ধরণের মানুষের প্রতি আমার চিরকালের বিতৃষ্ণা। পায়ের এই অস্বাভাবিক ভঙ্গিমার ফলে আমার দৈর্ঘ যেন কমে গেল এবং আমার চলনভঙ্গিটাই পাল্টে গেল। কোন এক অজানা কারণে আমার সম্পূর্ণ অবয়বটিই ডানদিকে সামান্য ঝুঁকে গেল। এবার দরকার হল একখানা লাঠি। কাছেই একটা পড়েছিল এবং দেখামাত্রই আমি তা তুলে নিলাম, যদিও আমার কল্পনার সঙ্গে ওটা ঠিক মানানসই হল না। এবার যা দরকার, সেটা হল কানে গুঁজে রাখবার অথবা দাঁতে চেপে ধরে রাখবার উপযুক্ত একটা পালকের কলম। একজন কল-বয়কে পালকের সন্ধানে পাঠিয়ে আমার শরীরের সমস্ত অংশ, ভাবভঙ্গি, মুখের রেখাগুলি সব কেমন যথাযথ হয়েছে এ কথা অনুভব করতে করতে আমি এদিক-ওদিক পায়চারি করতে লাগলাম। এমনি অসমান, অবিন্যস্ত পদক্ষেপে খানিকক্ষণ পায়চারি করার পর আয়নার দিকে তাকিয়ে দেখি, আমি যেন নিজেকেই আর চিনতে পারছি না। এর আগে শেষ যখন আয়নায় দেখেছিলাম নিজেকে, তারপর থেকে একটা নতুন পরিবর্তন এসে গেছে আমার সম্পূর্ণ অবয়বের মধ্যে।

"এই সে, এই তো সে!" যে আনন্দে আমার স্বর রুদ্ধ হয়ে আসছে, তাকে চাপতে না পেরে আমি চেঁচিয়ে উঠলাম। পাখীর পালকটা এলেই এবার আমি মঞ্চের ওপরে যেতে পারি।

দরদালানে পায়ের শব্দ পেলাম। নিশ্চয়ই কল-বয় এসে গেছে পালক নিয়ে। দৌড়ে ওর কাছে যেতে গিয়ে আমি সোজা গিয়ে পড়লাম রাখামানভের ঘাড়ের ওপরে।

"কি ভয় পাইয়ে দিয়েছ তুমি আমাকে!" উনি বলে উঠলেন। "কিন্তু তুমি কে বল তো? কি অদ্ভুত সাজ! দস্তেয়ভস্কী? ইটারন্যাল হাস্‌ব্যাণ্ড? তাই কি কোস্টিয়া? কি সাজতে চেয়েছ তুমি?"

"ক্রিটিক!" রুক্ষস্বরের তীক্ষ্ণ উচ্চারণে আমি জবাব দিলাম।

"কেমন ক্রিটিক বাবা?" আমার উদ্ধত সুতীব্র দৃষ্টির সামনে কিছুটা বিব্রত হয়ে রাখামানভ জিজ্ঞাসা করলেন।

আমি যেন একটা জোঁক, ওঁর গায়ের সঙ্গে লেগে আছি।

প্রকাশ্যভাবে যেন ওঁকে খানিকটা অপমান করবার উদ্দেশ্য নিয়েই বললাম, "কেমন ক্রিটিক? মানুষের খুঁত ধরা ক্রিটিক, যে কোস্টিয়া নাজ্‌ভানভের ভেতরে বাস করে। আমি ওর মধ্যে বাস করি ওর প্রতি কাজে বাধা সৃষ্টি করবার জন্যে, ওতে আমার ভারি আনন্দ। আর এই হল আমার অস্তিত্বের উদ্দেশ্য।"

যে গলায় রাখামানভের সঙ্গে কথা বললাম, তার নির্লজ্জ বিরক্তিকর আওয়াজ শুনে এবং যে দৃষ্টিতে ওঁর দিকে তাকালাম, তার উদ্ধত, বিশ্বনিন্দুক স্থির চাহনি অনুভব করে আমি নিজেই অবাক হয়ে গেলাম। আমার গলার স্বর ও আত্ম-প্রত্যয়ের ভঙ্গি ওঁকে অবাক করে দিল। উনি ভেবেই পেলেন না কোন্ দিক দিয়ে আমার সঙ্গে আলাপে এগোবেন, খুঁজেই পেলেন না কি বলবেন আমাকে। উনি এখন মানসিক দিক থেকে পুরোপুরি বিশৃঙ্খল অবস্থায়।

অবশেষে উনি দ্বিধাগ্রস্তভাবে বললেন, "চল, যাওয়া যাক, ওরা অনেকক্ষণ আরম্ভ করে দিয়েছে।"

"তাহলে যাওয়া যাক, ওরা যখন আরম্ভ করেই দিয়েছে," ওঁর কণ্ঠস্বরকে ব্যঙ্গ করেই বললাম। আমার চোখ একটুও সরেনি, তেমনি নির্লজ্জ, তেমনি স্থিরদৃষ্টিতে তাকিয়ে আছি আমার বিপর্যস্ত শিক্ষকের দিকে।

কয়েকটি অস্বস্তিকর মুহূর্ত কেটে গেল। আমাদের দুজনের কেউ একটুও নড়লাম না আমাদের অবস্থান থেকে। স্পষ্টতঃই রাখামানভ যথাসত্বর এই অবস্থা থেকে বেরিয়ে আসবার চেষ্টা করছেন, কিন্তু বোরাবার পথ খুঁজে পাচ্ছেন না। সৌভাগ্যবশতঃ ঠিক সেই মুহূর্তে একটি হাঁসের পালক হাতে নিয়ে কল-বয়টি দৌড়ে এল। আমি ওটা ওর হাত থেকে ছিনিয়ে নিয়ে আমার দু'ঠোঁটের ফাঁকে গলিয়ে

দিলাম। ফলে আমার মুখের রেখা সচল হয়ে সেখানে একটা ক্রুদ্ধ ভাবের আদল এসে গেল। ঠোঁটের এক পাশে পালকের তীক্ষ্ণ অগ্রভাগ, আর এক পাশে চওড়া সাজানো পালক আমার মুখের মধ্যে একটা জ্বালা-ধরানো ভাব নিয়ে এল।

"যাওয়া যাক্," নিচু, লজ্জিতস্বরে রাখামানভ বললেন।

"যাওয়া যাক্," আমার ব্যঙ্গস্বর তেমনি নির্লজ্জ, তেমনি খরখরে।

আমরা হেঁটে মঞ্চের ওপরে গেলাম, কিন্তু রাখামানভ আমার দৃষ্টি থেকে চোখ এড়িয়ে এড়িয়ে চলতে লাগলেন। মঞ্চের ওপর সেট হিসেবে ছিল একটা ধূসরবর্ণের বিশাল উনুন। প্রথমতঃ আমি তারই আড়ালে আত্মগোপন করে বসে থাকলাম, যাতে কেবল মাঝে মাঝে আমার টপ-হ্যাটের মাথা বা আমার প্রোফাইল দেখা যায় সামনে থেকে।

এই সময়ে টর্টসভ্ লিও এবং পলকে দেখছিলেন। লিও সেজেছিল অভিজাত আর পল ফুলবাবু। ওদের পরস্পরের সঙ্গে এইমাত্র পরিচয় করিয়ে দেওয়া হয়েছে এবং ওরা অর্থহীনভাবে কতকগুলো সংলাপ বলে যাচ্ছে, কারণ যে চরিত্র ওরা প্রতি-ফলিত করছে তার বুদ্ধিদীপ্ত সংলাপ ওদের কিছুমাত্র জানা নেই।

"ও কে? কে ওখানে?" আমি হঠাৎ টর্টসভের বিস্মিত স্বর শুনতে পেলাম। "চুল্লীটার পাশে কে যেন বসে আছে বলে মনে হচ্ছে? কে ও?...আমি তো তোমাদের সকলকেই দেখলাম, তবে...কোস্টিয়া? না—না,"

"কে তুমি?" উনি সরাসরি আমাকে জিজ্ঞাসা করলেন। স্পষ্টতঃই উনি বেশ বিহ্বল হয়ে পড়েছেন।

"আমি ক্রিটিক," এগিয়ে এসে আমি আত্মপরিচয় দিলাম। যেমন আমি এগোলাম, আমার বাঁকানো পা-টা আমার অজান্তেই একটু ডাইনে হেলে গেল। আমার টপ-হ্যাট্ আমি দেখিয়ে দেখিয়ে খুললাম, খুলে অতি বিনীত একটি অভিবাদন জানালাম। জানিয়ে আবার আমি চুল্লীর পেছনে আমার সেই জায়গায় ফিরে গিয়ে বসলাম, যেখানে আমার পোশাকের রঙের সঙ্গে চুল্লীটার রঙ্‌চটা রঙ্ বেশ খাপ খেয়ে গেছে।

"ক্রিটিক?" কিছুটা হতবুদ্ধি হয়ে টর্টসভ বললেন।

"হ্যাঁ, ক্রিটিক। খুব ইতর শ্রেণীর ক্রিটিক," আমি হিস্‌হিসিয়ে উঠলাম। "দেখছেন এই হাঁসের পালক? রাগের চোটে এটাকে আমি চিবিয়েছি...রাগ হলেই এটা এমনি করে কামড়ে ধরি। এটা দিয়ে তখন কট্‌কট্ শব্দ হয়।"

ভীষণ আশ্চর্য হয়ে লক্ষ্য করলাম যে উচ্চহাস্য করতে গিয়ে এই সময় আমার গলা দিয়ে বেরিয়ে এল এক ঘোড়ার হাসি। এমন একটা অভাবনীয় ব্যাপারে আমি নিজেই খানিকটা বিহ্বল হয়ে পড়লাম এবং স্পষ্টতঃ টর্টসভের ওপরেও তার প্রভাব দেখতে পেলাম।

"কি বলতে—"চিৎকার করতে গিয়ে থেমে বললেন, "এদিকে এগিয়ে এস তো, ফুটলাইটের কাছাকাছি।"

ঘোড়ার মত অশুভ পদক্ষেপে আমি এগিয়ে গেলাম।

"কেমন ক্রিটিক আপনি," আমাকে পরীক্ষা করার জন্যে চিনতে না পারার ভঙ্গিতে বললেন। বললেন, "কিসের ক্রিটিক?"

"যার সঙ্গে আমি বাস করি, তারই সমালোচক, তারই ক্রিটিক," আমি থরথরিয়ে উঠলাম।

"সে কে?" টর্টসভ্ জিজ্ঞাসা করলেন।

আমি বললাম, "কোষ্টিয়্যা।"

"আপনি কি ওর গায়ের চামড়া ভেদ করে ভেতরে প্রবেশ করেছেন?" টর্টসভ জানতেন কেমন করে আমাকে সংলাপের কিউ দিতে হবে।

"নিশ্চয়!"

"কে আপনাকে প্রবেশ করতে দিলে?"

"ও নিজে।"

এই কথার সঙ্গে সেই ঘোড়ার হাসি আমার স্বর বন্ধ করে দেবার উপক্রম করল। আমি কোনরকমে সামলে নিয়ে বলতে পারলাম, "ও নিজেই দিয়েছে। অভিনেতাদের যারা প্রশংসা করে তারা তাদের পছন্দ করে। কিন্তু ক্রিটিককে..."

আবার একটা হাসির বিস্ফোরণ উঠে আমাকে মাঝপথে থামিয়ে দিল। যাতে সোজাসুজি টর্টসভের চোখে চোখ রাখতে পারি, তার জন্যে আমি এক হাঁটু মুড়ে নামিয়ে দিলাম।

"কার সমালোচনা আপনি করবেন, আপনি নিজে তো বুদ্ধির ঢেঁকি," টর্টসভ আপত্তি জানালেন।

"বুদ্ধির ঢেঁকি রাই তো সমালোচনা করে বেশী," আমি খোঁচা দিয়ে বললাম।

"আপনি কিছুই জানেন না এবং কিছুই করতে পারেন না," টর্টসভ আমাকে প্ররোচিত করেই চললেন।

'যে তেমন কিছু জানে না, সেই তো শেখায়," মঞ্চের যেখানটায় ফুটলাইটের ওপরে টর্টসভ্ দাঁড়িয়ে আছেন সেইখানে মেঝের ওপর এঁকে বেঁকে বসতে বসতে আমি বললাম।

"তুমি ক্রিটিক? তুমি কেবল খুঁত বার করবার সমালোচক। তুমি জোঁক, উকুন! তোমার কামড় সাংঘাতিক না হলেও প্রাণ অতিষ্ঠ করে তোলে।"

"আমি মানুষকে নিঃশেষ করে ফেলি...একটু একটু করে...নিষ্করুণভাবে..." তেমনি থর্‌থরে গলায় আমি বললাম।

"ছুঁচো কোথাকার, নর্দমার পোকা!" সুস্পষ্ট বিরক্তিতে ফেটে পড়ে টর্টসভ্ বললেন।

"আহা, কথা বলবার কি সুন্দর ভঙ্গি!" টর্টসভের সামনে ফুটলাইটের ওপর দিয়ে ঝুঁকে পড়ে আমি বলে উঠলাম। "নিজেকেও আপনি আয়ত্তে রাখতে পারেন না!"

"নোংরা নর্দমার কীট!" টর্টসভ্ প্রায় গর্জন করে বললেন।

"বাঃ-বাঃ, চমৎকার!" একটুও নরম না হয়ে আমি স্ফূর্তিভরে বলে চললাম। "ছিনে জোঁককে ঝেড়ে ফেলা যায় না। যেখানেই জোঁক, সেখানেই পুকুর···আর পুকুরে···আরও জোঁক···জোঁকের হাত থেকে কারো রেহাই নেই,····আমার হাত থেকেও নয়।"

একটু ইতস্ততঃ করে টর্টসভ্ হঠাৎ ফুটলাইটের এপারে উঠে এসে আমাকে আনন্দে জড়িয়ে ধরলেন।

"ভাল হয়েছে, খুব ভাল!"

আমার মুখের রঙ্ ওঁর জামায় লাগছে দেখে আমি বললাম:

"দেখুন কি করলেন! এবার কিন্তু সত্যিই আমাকে ঝেড়ে ফেলতে পারবেন না!"

অন্যেরা রঙ্‌টা ঘষে তোলবার জন্যে এগিয়ে এল। কিন্তু পরিচালকের প্রশংসা পেয়ে আমার মনের অবস্থা তখন তুঙ্গীয়ান, একটা লাফ দিয়ে উঠে ছাগলের মত একটু পা ছুড়ে সকলের প্রশংসাধ্বনির মধ্যে দিয়ে স্বাভাবিক পায়ে হেঁটে মঞ্চ থেকে বেরিয়ে গেলাম।

যেতে যেতে ফিরে দেখলাম রুমাল হাতে নিজের গায়ের রংগুলো মুছতে মুছতে তখনও টর্টসভ্ সস্মিতদৃষ্টিতে তাকিয়ে আছেন আমার যাবার পথের দিকে।

আমি তখন দারুন খুশী। অথচ সে সুখ আমার কেবল সাধারণ সন্তুষ্টির পর্যায়ের নয়, সে সুখ এসেছে একটা সৃষ্টিশীল শিল্পকে আবিষ্কার করার গভীর আনন্দ থেকে।

যখন বাড়ি ফিরছি, তখন দেখি, কখন অজান্তে আমার সেই কাল্পনিক চরিত্রের ভাবভঙ্গি, চলন-বলন সব তেমনিভাবে করেই চলেছি।

এখানেই শেষ নয়, ল্যাণ্ডলেডির বাড়িতে যখন অন্যান্য আবাসিকদের সঙ্গে বসে ডিনার খাচ্ছি, তখনও আমার ভাবভঙ্গি তেমনি খুঁতখুঁতে তেমনি অবজ্ঞাকারী এবং তেমনি বিরক্তিকর। ওযেন আমি নয়, যেন আমার অভ্যন্তরবাসী সেই ক্রিটিক। এমন কি ল্যাণ্ডলেডিও আমার এই অস্বাভাবিকত্ব লক্ষ্য করেছিলেন।

"আজ আপনার ব্যাপারটা কি বলুন তো?" উনি মন্তব্য করেছিলেন, "আপনাকে কেমন যেন অস্বাভাবিক লাগছে?"

ব্যাপারটা আমাকে খুব উৎফুল্ল করে তুলল।

আমার আনন্দের কারণ এই যে, আমি বুঝতে পেরেছি, কেমন করে অন্ত চরিত্রের জীবনে নিজেকে প্রাণবন্ত করে তুলতে হয়, চরিত্রের মধ্যে কেমন করে নিজেকে ডুবিয়ে দিতে হয়।

একজন অভিনেতার পক্ষে এ এক মস্ত সম্পদ।

স্নান করতে করতে মনে পড়ল যে—যখন আমি ঐ ক্রিটিকের ভূমিকায় অভিনয় করছিলাম, তখনও আমার নিজস্ব সত্তার অনুভূতি থেকে কোন সময়ে বিচ্যুত হইনি। উপসংহারে আমি বুঝলাম যে, যখন আমি অভিনয় করছিলাম তখন আমার নিজের রূপান্তর দেখে আমি নিজেই দারুণ খুশী হয়ে উঠছিলাম। আসলে তখন আমার সত্তার একটা অংশ সেই খুঁত-ধরা ক্রিটিক এবং অন্ত অংশ তারই দর্শক।

অথচ আমি কি সত্যি করে বলতে পারি যে আমার সেই ক্রিটিক নামধের প্রাণীটি আমারই অংশবিশেষ নয়? না, তা পারি না। আমার নিজের প্রকৃতির মধ্যে থেকেই ওকে আমি আবিষ্কার করেছি। আমি যেন নিজের সত্তাকে দুটি পৃথক ব্যক্তিসত্তায় ভাগ করে ফেলেছি। তাদের একজন অভিনেতা, অন্তজন তারই দর্শক।

আশ্চর্য এই যে আমার এই দ্বৈত সত্তার অবস্থান আমার কাজে বাধাসৃষ্টি না করে আমার সৃষ্টিশীল কাজকে অগ্রসর করে নিয়ে গেল। যেন আমাকে সাহস দিল, প্রেরণা যোগাল।

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

চরিত্র এবং টাইপ

মুখোশ-অভিনয় বা পোশাক-অভিনয়ের বিচার-বিশ্লেষণই ছিল আমাদের আজকের কাজের বিষয়বস্তু।

টর্টসভ্ সোনিয়ার দিকে তাকিয়ে বললেন :

"অভিনেতাদের এবং বিশেষ করে অভিনেত্রীদের মধ্যে এমন অনেকে আছেন, যাঁরা চরিত্ররূপায়ণের কথা বা অন্তের চরিত্রে নিজ সত্তার নিমজ্জনের কথা ভাবেন না, ভাবেন কেবল নিজের ব্যক্তিগত আবেদন-সঞ্চারের কথা। তাঁদের সাফল্যের ভিত্তিটি তাঁরা প্রতিষ্ঠিত করেন ঐ ব্যক্তিগত আবেদনের ওপরে। তাই সেই ব্যক্তিগত আবেদনে সাড়া পেলে এঁদের অবস্থা হয় বাইবেলের গল্পের চুলকাটা স্যামসনের মত।

"একটা চরিত্রের জন্যে প্রয়োজনীয় ভাবাবেগ নিজের মধ্যে খুঁজে বার করা, আর নিজের সাবলীল ক্ষমতার সঙ্গে খাপ খাওয়াবার জন্যে চরিত্রের আদলটাকে বদলে নেওয়া, এ দুটো কাজের মধ্যে পার্থক্য অনেক।

"সেই সব অভিনেতা বা অভিনেত্রীর সেই বিশেষ আবেদন প্রকাশের পথে যা কিছু বাধা, তাই তাদের কাছে হয় ভয়াবহ।

"যদি তাদের সুন্দর আকৃতি দর্শকদের হৃদয় জয় করতেসাহায্য করে, তবে তারা তাই প্রদর্শন করতে থাকে। যদি তাদের চক্ষু বা মুখ বা কণ্ঠস্বর বা ভাবভঙ্গি, দর্শকদের মুগ্ধ করে, তবে যা মুগ্ধ করে, সেই অঙ্গই তারা প্রকাশ করে বেশী করে, যেমন করেছ সোনিয়া, তুমি।

"শুধু শুধু নিজেকে কেন অন্যের চরিত্রের মধ্যে বিলিয়ে দেব যদি তা বাস্তবের থেকে কম আকর্ষণীয় হয়? আসলে তুমি তোমার অভিনীত চরিত্রের চেয়ে নিজেকে বেশী ভালবাস। এটা ভুল। তোমার ক্ষমতা আছে। সে ক্ষমতায় কেবল নিজেকেই নয়, নিজের সৃষ্টি করা চরিত্রকেও মানুষের দৃষ্টির সামনে তুমি তুলে ধরতে পার।

"অনেক অভিনেতা আছেন যাঁরা নিজেদের কোন সম্মোহনীশক্তির ওপরে বিশ্বাস রাখেন এবং আস্থা রাখেন। তাঁরা তাঁদের সেই শক্তির প্রকাশকে বেশী করে দর্শকসমক্ষে মেলে ধরেন। যেমন ধর, আমাদের দাশা এবং নিকোলাস। ওরা বিশ্বাস করে যে, ওদের অনুভূতির গভীরতাকে ওরা স্নায়ুর চাপ দিয়ে প্রকাশ করতে

পারবে আর তার মধ্যেই ওদের আকর্ষণ। ওরা ওদের প্রত্যেকটা পার্ট তৈরি করে নিজেদের এই ধারণার বশীভূত থেকে এবং নিজেদের স্বভাবজাত অনুভূতির তীব্রতা মিলিয়ে।

"এদিকে সোনিয়া যেমন তার নিজের বহিঃসৌন্দর্যকেই ভালবাসে ওরা ভালবাসে ওদের অন্তর্নিহিত গুণকে।

"পোশাক, মেক-আপের অত দরকার কি, ওগুলো তো নিজের স্বাভাবিক বিকাশের পথে বাধা।

"এমন ধারণাও আবার ভুল ধারণা, যার থেকে তোমাদের নিজেদের মুক্ত করতে হবে। শেখো, নিজের মধ্যে অভিনীত চরিত্রের সৃষ্টি করে কেমন করে সেই সৃষ্টিকে ভালবাসতে হয়। তোমাদের মধ্যে ক্ষমতা আছে তেমন সৃষ্টি করবার।

"আরও এক ধরণের অভিনেতা আছেন, এমনটি হয়ত তোমাদের মধ্যে নেই, তোমরা সময়ই পাও নি নিজেদের সেরকমভাবে তৈরি করার,—এই অভিনেতাদের বহু যত্নে তৈরি করা কিছু নিজস্ব ছাঁচ আছে। তাই এঁরা জনসমক্ষে প্রকাশ করেন, প্রদর্শন করেন। এঁরা প্রতিবারই মঞ্চে ওঠেন নিজেদের সেই তৈরি ছাঁচ দর্শকদের প্রদর্শন করবার জন্যে। কেন তাঁরা অহেতুক অন্যের চরিত্রের মধ্যে প্রবেশ করতে যাবেন, যখন তা করে তাঁদের নিজেদের কায়দা দেখানো যাবে না?

"আবার তৃতীয় এক ধরণের অভিনেতা আছেন, যাঁরা এই ধরণের ছাঁচ নিজেরা নিজেদের মধ্যে তৈরি করেননি। যাঁরা এগুলো সংগ্রহ করেছেন অন্যের কাছ থেকে, বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন কালের অভিনেতাদের কাছ থেকে। এই ধরণের চরিত্রায়ণ খুব গতানুগতিক, অনেকটা ধর্মাচরণের মতোই হয়ে এসেছে। পৃথিবীবিখ্যাত রোলগুলি কেমন করে অভিনয় করতে হবে, তা তাঁরা জানেন বা জেনে এসেছেন। এই সব অভিনেতার কাছে অভিনয় হচ্ছে একটা যত্নে কাটা স্টেন্‌সিল। এ না হলে মফঃস্বল শহরগুলোতে যেমন হয় ওঁরা বছরের তিনশ পঁয়ষট্টি দিনে তেমনি তিনশ পঁয়ষট্টিটা রোল অভিনয় করতে পারতেন না মাত্র দুটো কি একটা করে রিহার্সেল দিয়ে।

"আমি বিশ্বাস করি যে, তোমাদের মধ্যে যাদের মাথায় এই সহজ পথের ধারণা ছিল, তারা সময়মত সাবধান হয়ে যাবে।

"যেমন গ্রীশা, তোমার কথাই ধর না কেন। তুমি মনে কোরো না মুখোস অভিনয়ে মেক-আপ আর কস্টিউম ভালভাবে বেছে নিতে পেরেই তুমি মেফিস্টোফেলিসের চরিত্রের মধ্যে ঢুকে যেতে এবং সেখানে নিজেকে গোপন করতে পেরেছ। না, সে তোমার ভুল ধারণা। আসলে তুমি রয়ে গেছ সেই মিষ্টি চেহারার পুরনো গ্রীশা, কেবল গ্রহণ করলে আগে থেকে তৈরী করা কিছু পরিচিত ভঙ্গির

বহিরাবরণ যা তুমি সংগ্রহ করেছ গোথিক বা মধ্যযুগের কিছু চরিত্রের ছাঁচের থেকে।

"টেমিং অফ দ্য শ্রুতেও তোমাকে দেখে আমার তাই মনে হয়েছিল, যদিও সেখানে তুমি তোমার ছাঁচ বসাবার চেষ্টা করেছিলে কমিকের আবহাওয়ায়।

"আমরা জানি আধুনিক কাব্যনাট্যে বা গদ্যনাট্যে পোশাক পরিচ্ছদ কেমন-ধারার হয়, কিন্তু তোমার মুখে তুমি যে মেক-আপই লাগাও না কেন বা গায়ে যে পোশাকই পর না কেন, মঞ্চে উঠলে তুমি 'অভিনেতা গ্রীশা গোভরকভ্,' তার বাইরে নয়। উল্টে যতরকম পদ্ধতিই তুমি ব্যবহার কর, সবই তোমাকে তোমার সেই নিজস্ব ব্যক্তিসত্তার দিকেই নিবিড় আকর্ষণে টেনে নিয়ে যায়।

"অথচ তোমার এই ছাঁচে-ঢালা পদ্ধতি সে কেবল অভিনেতা গ্রীশা গোভর-কভের পদ্ধতি, তা তো নয়, ও পদ্ধতি গ্রীশা গোভরকভের টাইপের সকল অভি-নেতারই পদ্ধতি।

"তুমি হয়ত ভাবছ তোমার অঙ্গভঙ্গি তোমার পদক্ষেপ, তোমার কথাবার্তা, সব তোমারই নিজস্ব, কিন্তু তা নয়। যে সব অভিনেতারা শিল্পকে তাদের ব্যবসার কাজে লাগিয়েছে এ সব তাদেরই অনুসৃত বিশ্বস্বীকৃত সুদৃঢ় ছাঁচ, কিন্তু বাস্তবজীবনে তুমি নিজে যেমন, মঞ্চজীবনে ঠিক তেমনিটি করে যদি মেলে ধরতে পারো নিজেকে, অভিনেতা গোভরকভ্‌কে নয়—তাহলে তা হবে এক পরমাশ্চর্য সুন্দর বস্তু। কেননা সত্যিকার মানুষ অভিনেতা-মানুষের চেয়ে অনেক বেশী প্রতিভাসম্পন্ন, অনেক বেশী আকর্ষণীয়। এবার সেই সত্যিকারের মানুষটিকে প্রকাশ করো, কারণ, অভিনেতা গোভরকভ্ হচ্ছে এমন একজন, যাকে আমরা আবহমান কাল ধরে প্রতিটি মঞ্চেই দেখে আসছি।

"আমার দৃঢ় ধারণা যে, মানুষ গ্রীশা তখন হবে চরিত্রাভিনয়ের একটি প্রজন্মের জনক, কিন্তু অভিনেতা গ্রীশা আমাদের মঞ্চ-ব্যবসায়ে বহু ব্যবহৃত রবার-ষ্ট্যাম্প ছাড়া আমাদের আর কিছুই দিতে পারবে না। সেই রবারষ্ট্যাম্পও আবার বহুল ব্যবহারে ক্ষয়ে ক্ষয়ে নিঃশেষ হয়ে এসেছে।"

গ্রীশার পরে টর্টসভ্ ভানিয়্যার কাজ নিয়ে পড়লেন। স্পষ্টতঃই পরিচালক ওর প্রতি বেশ কঠোর হয়ে উঠছিলেন। তবে নিঃসন্দেহে উনি তা করছিলেন যাতে ওর অগোছালভাবে তৈরি অভ্যেসগুলো নষ্ট হয়ে যায়, যেটা ওর পক্ষে ভাল এবং উপকারী।

"তুমি যা আমাদের উপহার দিয়েছ, তা কোন কাল্পনিক মূর্তিও নয়, তা একটা কিম্ভূত কিম্ আশ্চর্য। ও যেন না মানুষ, না বাঁদর, না চিম্নী ঝাড়ুদার। সে মানুষটার যেন মুখ নেই যে তাকে চেনা যাবে, আছে শুধু ঝাড়ুর নোংরামাখা হাত দু'টো মাঝে মাঝে মোছবার জন্যে একটা ঝাড়ন।

"আর তোমার আচার-ব্যবহার, চালচলন, ভাবভঙ্গি? সে সব কি সেন্ট ভিটাসের নাচের মত একটা কিছু? তুমি এক বৃদ্ধ চরিত্রের বহিরঙ্গের আড়ালে নিজেকে লুকোতে চেয়েছিলে, কিন্তু পারো নি। উল্টে তুমি ভানিয়্যা ভ্যানোৎসভ নামের অভিনেতাকে বড় উৎকটভাবে প্রকাশ করে তুলছিলে, কারণ তোমার সমস্ত আচার-আচরণই যে বৃদ্ধের চরিত্র তুমি দেখাতে চেয়েছ তার উপযুক্ত নয়, একেবারে সবটাই তোমার নিজের মত।

"তোমার এই অতি-অভিনয় কেবল তোমাকেই আরও প্রকট করে সামনে নিয়ে এল; তুমি যে বৃদ্ধের চিত্র তুলে ধরতে চাইছিলে তাকে নয়।

"এ তো চরিত্রের সঠিক রূপান্তর নয়, বিকৃত রূপান্তর।

"সত্যিকার চরিত্রায়ণ তোমার মাথায় নেই, তুমি পছন্দও কর না। তুমি মনে কর না যে তার কোন প্রয়োজন আছে। তুমি কি করছ তা নিজেই জান না, আর আমাদের কি উপহার দিলে তা হয়ত আলোচনা করেও বোঝানো যাবে না। কোন অবস্থাতেতেই কোন দিন আমাদের ও জিনিস যেন মঞ্চে দেখতে না হয়।

"আশা করা যায় এই ব্যর্থতার ফলে তোমার চৈতন্যোদয় হবে এবং নাট্য-বিদ্যালয়ে তোমার কাজে যে ছেলেমানুষির পরিচয় তুমি দিয়েছ তার সম্বন্ধে পুনর্বিবেচনা করতে বাধ্য হবে, আর নাহলে তুমি খুব খারাপ কাজ করবে।"

দুর্ভাগ্যবশত এই সময়ে হঠাৎ টর্টসভের অন্যত্র ডাক পড়াতে আলোচনায় ছেদ পড়ল এবং আমরা রাখামানভের দেওয়া কিছু কসরৎ করে কাটালাম বাকি সময়টা।

দুই

আজকেও টর্টসভ্ সেই মুখোশ-অভিনয়ের আলোচনার জের টেনে চললেন।

"আমি ইতিপূর্বেই তোমাদের সেই সব অভিনেতার কথা বলেছি যারা এমন চরিত্র পছন্দ করে না যে চরিত্রে রূপ দিতে গিয়ে নিজের ব্যক্তিত্বকে তার ভেতর নিমজ্জিত করতে হয়। এমন চরিত্র তারা এড়িয়ে চলতে চায়।

"এবার তোমাদের বলব এমন অভিনেতাদের কথা যারা তার বিপরীত। নানা কারণে যারা তাদের অভিনয়কে একেবারে পুরোপুরি চরিত্রমুখী করে তোলে। এমনটা যে তারা করে তার কারণ হচ্ছে তাদের হয়ত প্রকৃতিদত্ত অসাধারণ রূপ নেই, অথবা এমন কোন অন্তর্নিহিত বিশেষ গুণ নেই যার সাহায্যে তারা দর্শককে শিহরিত করতে পারে। প্রকৃতপক্ষে এদের আকৃতি ঠিক থিয়েটারসুলভ নয় এবং না হওয়ার ফলে এরা চরিত্রের আড়ালে নিজেদের লুকিয়ে ফেলতে চেষ্টা করে, যে গুণ এদের নিজেদের নেই সেই গুণ খুঁজে পাবার চেষ্টা করে চরিত্রের মধ্যে।

"এবং তা করবার জন্যে এদের প্রয়োজন হয় অতি সূক্ষ্ম টেক্‌নিক্ এবং অতি উন্নত শিল্পবোধের। দুর্ভাগ্যবশতঃ তেমন অসাধারণ প্রতিভার সন্ধান সহজে মেলে

না এবং প্রায়শঃই এমন অভিনেতারা বিপথে চালিত হয়ে অতি-অভিনয় এবং ছাঁচে-ঢালা অভিনয়ের মধ্যে গিয়ে পড়েন।

"কোন পথ যে ঠিক আর কোন্ পথ ভুল তা দেখিয়ে দেবার জন্যে যে সব বিভিন্ন অভিনেতার অভিনয়ের বিভিন্ন দিকের সম্বন্ধে আমরা পরিচিত হয়েছি তাদের একটা সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দেব এবং তা করতে গিয়ে অন্য উদাহরণ না দিয়ে তোমরা নিজেরা পোশাক পরে এবং মেক-আপ নিয়ে কে কি করেছ, তারই আলোচনা আমরা করব।

"ওপর ওপর মঞ্চে কোন চরিত্রকে দেখাবার জন্যে বণিক, কি সৈন্য, কি অভিজাত, কি চাষী, সাধারণভাবে এমনি কোন-না-কোনরূপে চিত্রিত করা যায়। এদের বিশেষ ভাবভঙ্গি বা পদক্ষেপও দেখানো শক্ত নয়। যেমন উদাহরণস্বরূপ, কোন পেশাদার সৈনিক সাধারণত: নিজেকে খুব খাড়া করে রাখে, হাঁটবার সময়ে স্বাভাবিক মানুষের মত হাঁটে না, মার্চ করে, কাঁধে লাগানো পদমর্যাদার চিহ্নগুলি দেখাবার জন্যে মাঝে মাঝে কাঁধ ঝাঁকায়, দু'পায়ের গোড়ালি পরস্পর ঠুকে শব্দ করে এবং কথা বলে অস্বাভাবিক উচ্চগ্রামে। চাষী থুতু ফেলে, হাত দিয়ে নাক ঝাড়ে, বিচিত্রভাবে হাঁটে, ভাঙা ভাঙা ভাবে শব্দ উচ্চারণ করে কথা বলে এবং নিজের ভেড়ার চামড়ার কোটের লম্বা টেল দিয়ে মুখ মোছে। একজন অভিজাত সব সময়েই টপ হ্যাট মাথায় দেয়, দস্তানা পরে এবং রিমবিহীন চশমা চোখে দেয়, তার কথার মাঝখানে মাঝখানে ছেদ পড়ে এবং সে তার নিজের ঘড়ি অথবা চশমার রিম হাতে নিয়ে অন্যমনস্কভাবে নাড়াচাড়া করতে ভালবাসে। এগুলোই হচ্ছে এই ধরণের চরিত্র প্রকাশ করবার সাধারণ ছাঁচ। এগুলোও মানুষের জীবন থেকেই দেওয়া এবং এগুলির অস্তিত্ব আছে, কিন্তু চরিত্রের সারবস্তু এর মধ্যে থাকে না, কেন না চরিত্রের প্রয়োজনীয় একক ব্যক্তিত্ব এর মধ্যে নেই।

"এই অতি সরলীকৃত পদ্ধতিতে ভাস্যা তার সমস্যার সম্মুখীন হয়েছিল। কোন এক বণিক বলে যাকে বলা যায়, তেমন একটা সাধারণ মানুষই ও আমাদের উপহার দিয়েছে, দেয়নি ওর পার্টের মধ্যেকার চরিত্রটি। যে বণিককে ও উপস্থাপিত করেছে, সে বণিক একটা নির্দিষ্ট ছাঁচের।

"লিও সম্পর্কেও ঐ একই কথা। ওর অভিজাত জমিদার, ওটাও অমনি এক সাধারণীকরণ। ও ওটি তৈরি করেছে জীবন থেকে গ্রহণ করে নয়, মঞ্চের জন্যে বিশেষভাবে প্রস্তুত চরিত্র থেকে।

"এদের তৈরী দুটো চরিত্রই গতানুগতিক, নিষ্প্রভ চরিত্রচিত্রণ, যা বেশীর ভাগ থিয়েটারেই অভিনেতাদের করতে হয়। দুটো চরিত্রই কোন জীবন্ত চরিত্র নয়, যেন ধর্মাচরণের একঘেয়ে ধরণের পোশাক-পরা মানুষ।

"আর কিছু অভিনেতা, যাদের আর একটু তীক্ষ্ণ পর্যবেক্ষণক্ষমতা আছে,

তাদের ভাণ্ডারে ঐ সাধারণ স্তরের চরিত্ররূপের মধ্যে একটু পৃথক্ পৃথক্ ভাগ করা চরিত্ররূপের স্টক্ থেকে পছন্দ করে বেছে নিতে পারে। তারা সামরিক বিভাগের মানুষের মধ্যে পৃথক্ পৃথক্ চরিত্র নির্ণয় করতে পারে, পার্থক্য নির্ণয় করতে পারে সাধারণ সৈন্য এবং দেহরক্ষী সৈন্যদলের মধ্যে, পদাতিক ও অশ্বারোহীর মধ্যে এবং পার্থক্য নির্ণয় করতে পারে সৈনিক, অফিসার এবং জেনারেলদের মধ্যে। বণিক-সম্প্রদায়ের মধ্যে তারা আলাদা করে তুলে ধরতে পারে ছোট দোকানদার, খুচরো ব্যবসায়ী। ডিপার্টমেণ্টাল স্টোরের মালিককে। তারা একজন অভিজাতের চরিত্রতে তুলে ধরে দেখিয়ে দিতে পারে সে অভিজাত শহরের না মফঃস্বলের রুশ-দেশীয় না বিদেশীয়। তারা এমনি বিভিন্ন গ্রুপের জন্যে বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য তৈরি রাখে।

"এই ক্ষেত্রে পলের কাজটা হয়েছে বেশ ভাল। মুখোশ-অভিনয়ে যতগুলি মিলিটারি প্রদর্শিত হয়েছে, তার মধ্যে ওই কিছু বৈশিষ্ট্যপূর্ণ স্বাতন্ত্র্য আনতে পেরেছে। তার ফলে ওর চরিত্রটি দাঁড়িয়েছে কেবল মিলিটারি নয়, একজন নিয়মিত সৈন্য।

"তৃতীয়, এক ধরণের চরিত্র আমরা পাই আর একটু উন্নত ধরণের অভিনেতার কাছ থেকে, যাদের পর্যবেক্ষণক্ষমতা আরও বেশী সূক্ষ্ম। এঁদের কাছে আমরা পাই সেই সৈন্যকে যার নাম আইভানভ্, যার আকার-আকৃতি, অন্য যে কোন সৈন্যের ডুপ্লিকেট নয়। এ সৈন্য আর পাঁচটা মিলিটারিরই মত, কিন্তু নিঃসন্দেহে একজন সাদাসিধে সৈন্য এবং উপরন্তু তার আছে একটি বিশেষ নাম।

"এমনি বৈশিষ্ট্যপূর্ণ ব্যক্তিত্বসৃষ্টি করার দিক থেকে দেখতে গেলে একমাত্র কোস্টিয়াই সফল।"

"ও আমাদের যা দিয়েছে, তা একটি সাহসসুন্দর শৈল্পিক সৃষ্টি এবং কাজেই ওর কথা নিয়ে একটু খুঁটিয়ে আলোচনা করতে হবে।

"আমি এখন কোস্টিয়াকেই জিজ্ঞাসা করব ওর সৃষ্ট ক্রিটিকের ক্রমবিবর্তনের ইতিহাস বর্ণনা করতে। সৃষ্টিশীলতার কোন্ পথ ধরে চলে ও ওর চরিত্রকে এমন জীবন্ত করে তুলতে পেরেছিল, তার বর্ণনা অবশ্যই খুব চিত্তাকর্ষক হয়ে উঠবে।"

ছাতাপড়া কোটটার মধ্যে আমার অন্তরচিত্ত কেমন করে বিকশিত হয়েছিল তার বিবরণ আমি লিখে রেখেছিলাম আমার ডায়েরীতে। টর্টসভের কথামত সব এক এক করে বলে গেলাম। পরিচালক আমার কথা মন দিয়ে শুনে আরও বর্ণনা করতে বললেন।

"এখন মনে করে দেখ তো যখন তুমি ঐ লোকটির চরিত্রের মধ্যে নিজেকে বেশ ভালোভাবে বসিয়ে নিতে পেরেছ, তারপর থেকে তোমার কি অভিজ্ঞতা হল।"

"আমার একটা বিশেষ পরিতৃপ্তির বোধ এল, যা ইতিপূর্বে কখনো অনুভব করিনি," উৎসাহভরে আমি বলে উঠলাম। "কিছুটা অবশ্য অনুভব করেছিলাম ছাত্র হিসেবে আমাদের প্রথম অভিনয়ে যখন ইয়াগোর সঙ্গে আমি ওথেলোর চরিত্রে অভিনয় করেছিলাম। অন্য সময়েও অনুভব করেছি মাঝে মাঝে বিদ্যুৎ চমকের মতো, অবশ্য কোন কোন অনুশীলনের সময়ে।"

"আর একটু বুঝিয়ে তুমি যা বলতে চাইছ তার যথাযথ বর্ণনা দাও তো।"

"প্রথমতঃ আমি যা করছিলাম তার বাস্তবতা সম্পর্কে একটা বিশ্বাসবোধ আমার মধ্যে এসে গিয়েছিল; এবং তার থেকে আমার নিজের ওপরে এসেছিল আস্থা, আর যে কল্পমূর্তি আমি সৃষ্টি করছি তার সত্যতা সম্পর্কে বিশ্বাসবোধ। এ আত্ম-বিশ্বাস কিন্তু কেবলমাত্র একজন আত্মনিমগ্ন, আত্মসচেতন অভিনেতার আত্মবিশ্বাস নয়; এ যেন সম্পূর্ণ আলাদা, নিজের বোধের যথার্থতার ওপরে প্রত্যয়ের মত।

"আপনি ভেবে দেখুন, আপনার সঙ্গে আমি কি রকম ব্যবহারটা করেছি। আপনার প্রতি আমার সম্মান ও শ্রদ্ধার বোধ অতি তীক্ষ্ণ। সাধারণ জীবনে আমি স্বাভাবিকভাবে মনের সব কথা প্রকাশ করে বলতে পারি না আপনার সামনে, আমি কখনো ভুলতে পারি না যে আপনি আমাদের পরিচালক। আমি কিছুতেই আমার আবেগকে নির্বাধ, উন্মুক্ত করে দিতে পারি না, কিন্তু যে মুহূর্তে আমি এই অন্য মানুষটার চামড়ার নিচে প্রবেশ করলাম, আপনার প্রতি আমার মনোভাব আমূল পরিবর্তিত হয়ে গেল। আমার মনে হল, যে আপনার সঙ্গে কথা কইছে সে আমি নয়, সে যেন সম্পূর্ণ আলাদা একজন কেউ, আর যেন আপনি এবং আমি, উভয়েই তাকে দেখছি। আর সেইজন্যই আমার সঙ্গে আপনার নৈকট্য, আমার প্রতি আপনার অন্তর্ভেদী দৃষ্টি, কোন কিছুই আমাকে বিব্রত করতে পারেনি, বরং বিপরীতপক্ষে আমাকে অগ্রসর করে দিয়েছিল। আমি আপনার মুখের দিকে বেহায়াদৃষ্টিতে পরিপূর্ণভাবে তাকিয়ে থাকাটা খুব উপভোগ করেছিলাম এবং সঙ্গে সঙ্গে অনুভব করেছিলাম যে সম্পূর্ণ নির্ভয়ে এটুকু করার অধিকার আমার আছে। অথচ আপনি ভাবতে পারেন, আমার নিজস্ব সত্তার মধ্যে অবস্থানকালে আমি তা করতে পারতাম? কোনমতেই কোন অবস্থাতেই নয়! ঐ অন্য মানুষটার আবরণের মধ্যে থেকে আমি আমার যা খুশী তাই করতে পারলাম এবং আপনার সামনে যখন তা পারলাম তখন ফুট-লাইটের ওপারে দর্শকদের নিয়ে বোধ হয় আমার কোন অসুবিধে হবে না।"

"সবই ঠিক," অন্য ছাত্রছাত্রীদের মধ্যে থেকে একজন বলল, "কিন্তু যখন প্রসেনিয়মের কালো গর্তটার সামনে পড়লে তুমি, তখন কি করলে?"

"ওটাকে আমি লক্ষ্যই করিনি! ওর চেয়ে অনেক বেশী চিত্তাকর্ষক একটা কিছু আমার সত্তাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল।"

"অতএব দেখা যাচ্ছে," টর্টসভ্ তাঁর উপসংহারের সারাংশ টেনে বললেন, যে, কোষ্টিয়া সত্যি ওর সেই কল্পলোকের বেয়াড়া ক্রিটিক চরিত্রে জীবন্ত হয়েছিল। তাহলে তোমরা দেখছ যে অন্যের চরিত্রের মধ্যে প্রবেশ করেও মানুষ তার নিজের আবেগ, নিজের অনুভূতি বা নিজের প্রবণতাকে ব্যবহার করতে পারে, কারণ, ওর চরিত্রের মধ্যে প্রবেশ করা সত্ত্বেও কোষ্টিয়ার অনুভূতিগুলো ছিল ওর সম্পূর্ণ নিজস্ব।

"এখন প্রশ্ন হচ্ছে এই কল্পমূর্তির মুখোশের আড়ালে নিজেকে না লুকিয়ে ও কি ঐ একই অনুভূতি আবার প্রকাশ করতে সাহস করবে? হয়ত ওর অন্তরের গভীরতম প্রদেশে এমন একটা বীজ লুকোনো আছে যার থেকে ওই বিরক্তিকর ব্যক্তিত্বটির জন্ম? আমরা যদি ওকে সেই ব্যক্তিত্বটি প্রকাশ করতে বলি, এখনই, এখানেই এবং পোশাক-না-পরা এবং মেক্-আপ-না-নেওয়া অবস্থায়, তাহলে ওর কি সাহস হবে তা করবার?"

শেষের কথা ক'টি টর্টসভ্ যেন চ্যালেঞ্জের ভঙ্গিতে বললেন।

"নয় কেন?" আমার ঝটিতি উত্তর। "আমি তো প্রায়ই পার্টটি করার চেষ্টা করেছি মেক্-আপ ছাড়াই।"

"কিন্তু তুমি ঠিক উপযুক্ত মুখভঙ্গি, অঙ্গসঞ্চালন এবং পদক্ষেপ করতে পেরেছিলে?"

"স্বভাবতঃই পেরেছিলাম।"

"তাহলে সেটাই হল মেক-আপের তুল্য। তবে সেটা খুব গুরুত্বপূর্ণ নয়। মেক-আপ না নিয়েও মুখোশ সৃষ্টি করা যায়। এখন আমি যা চাই তা হচ্ছে যে, তুমি তোমার নিজের এমনি দিকটি আমাদের সামনে প্রকাশ করে দেখাও। নিজের ভেতরকার দোষগুণ সে ভালই হোক বা মন্দই হোক, সে যত গোপনই হোক, কোন কল্পমূর্তির আড়ালে না লুকিয়ে সোজাসুজি তা প্রকাশ কর।"

"পারব না, আমার লজ্জা করবে," আমি স্বীকারই করলাম।

"কিন্তু যদি তুমি তোমার সেই চরিত্রের কল্পমূর্তির আড়ালে আত্মগোপন করতে পার, তাহলেও কি তুমি বিব্রত বোধ করবে?"

"না, আপনি যা বললেন, তখন আমি তা করতে পারব।"

"তাহলে দেখ," আনন্দে উচ্ছ্বসিত হয়ে উনি বলে উঠলেন, "এই একই জিনিস তো ঘটেছিল মুখোশ-অভিনয়ের সময়ে। আমরা তো দেখেছি কেমন করে একজন নম্রস্বভাবের যুবক, যে একটা মেয়ের সামনেও ভাল করে কথা বলতে পারে না, সে কেমন করে হঠাৎ উদ্ধত হয়ে ওঠে এবং তার মুখোশের আড়ালের মধ্যে থেকে কেমন করে তার অতি গোপন প্রবণতা এবং অনুভূতি বেরিয়ে আসতে থাকে, স্বাভাবিক জীবনে যা প্রকাশ করার কথা সে স্বপ্নেও কোনদিন ভাবতে পারে না।

"কি সে বস্তু যা ওকে এতখানি সাহসী করে তুলেছে? সে বস্তু হল মেক-আপ যার মুখোশের ও পোশাকের নিচেয় ও আত্মগোপন করেছে। ওর নিজস্ব ব্যক্তি-সত্তায় অবস্থানকালে ও কখনো সেইভাবে কথা বলতে সাহস করবে না, যেভাবে সাহস করবে ওর ঐ ভিন্ন অস্তিত্বের মধ্যে প্রবেশ করার পর, কেননা সে অবস্থায় যে কথা ও বলছে তার দায়িত্ব ওর নিজের নয় বলেই ওর বিশ্বাস।

"এইভাবে দেখা যাচ্ছে যে, চরিত্ররূপায়ণই হচ্ছে সেই মুখোশ যা অভিনেতার নিজস্ব ব্যক্তিসত্তাকে আড়াল করে রাখতে পারে এবং তার আড়ালে বসে সে তার আত্মাকে একেবারে উলঙ্গ করে প্রকাশ করতে পারে। চরিত্ররূপায়ণের এটি একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক।

"তোমরা কি লক্ষ্য করেছ যে, যে সব অভিনেতারা, বিশেষ করে অভিনেত্রীরা অন্যের চরিত্রের মধ্যে নিজেকে প্রবেশ করানোর ওপরে তেমন জোর দেয় না, নিজেদের নিয়ে খেলা করতে ভালবাসে, তারাই মঞ্চের ওপর নিজেদের অতি সুন্দর, উচ্চবংশজাত, দয়ার্দ্রচিত্ত এবং অনুভূতিপ্রবণ প্রাণী হিসেবে উপস্থাপিত করতে ভালবাসে? এবং তার বিপরীত, চরিত্র-অভিনেতারা ভালবাসে শয়তান অথবা বিকলাঙ্গ বা বিচিত্র চরিত্রের ভূমিকায় অভিনয় করতে, কেননা, এই সব চরিত্রের মধ্যে তারা খুঁজে পায় তীক্ষ্ণতর রেখা, বর্ণাঢ্যতর ডিজাইন, কল্পমূর্তি সৃষ্টি করার মতো অধিকতর সুস্পষ্ট উপাদান—যার সবই থিয়েটারের পক্ষে অনেক বেশী আবেদনপূর্ণ এবং দর্শকজনের স্মৃতিতে যা অধিকতর স্থায়ী ছাপ রাখতে সক্ষম হয়?

"চরিত্রায়ণের সঙ্গে যদি যুক্ত হয় প্রকৃত রূপান্তরীকরণ, তাতে হয় নতুন জন্মলাভ, সে একটা মহৎ বস্তু এবং যেহেতু মঞ্চের অভিনেতা বা অভিনেত্রীর কর্তব্যই হচ্ছে ভাবলোকের কল্পমূর্তি তৈরী করা, কেবলমাত্র দর্শকজনের সামনে নিজেকে দেখানো নয়, সুতরাং বস্তুটি আমাদের কাছে অতি অবশ্য প্রয়োজনীয়। অন্য কথায় এমন সমস্ত অভিনেতাদেরই, যারা শিল্পী, ভাবলোকের কল্পমূর্তির যারা রূপকার, তাদের সকলেরই কর্তব্য হচ্ছে চরিত্ররূপায়ণের পদ্ধতিকে ব্যবহার করা এবং প্রয়োগ করা, তাতে করে তারা তাদের পার্টের জীবনে প্রাণপ্রতিষ্ঠা করতে সক্ষম হবে।"

তিন

আজ যখন টর্টসভ্ নাট্যবিদ্যালয়মঞ্চে এলেন, তখন তাঁর হাত ভানিয়্যার কাঁধে জড়ানো, যে ভানিয়্যার চোখ দু'টি লাল এবং দৃশ্যতঃই যাকে খুব বিপর্যস্ত বলে মনে হচ্ছে।

পরিচালক তাঁর কথার সূত্র ধরেই তাকে বললেন:

"চল, চেষ্টা কর।"

এক মিনিটের মধ্যে ভানিয়া ঘরের চতুর্দিকে এমন জবুথবুভাবে দেহটা ভেঙে-চুরে ঘুরতে লাগল যেন ওর স্ট্রোক হয়েছে।

"না-না," টর্টসভ বলে উঠলেন, "ও তো মানুষ নয়, যেন কোন সামুদ্রিক প্রাণী অথবা রাক্ষস। অত বাড়াবাড়ি কোরো না।"

পরের মিনিটে ভানিয়া সেই জবুথবু হয়েই এবার যুবজনোচিত গতিতে চলতে লাগল।

"এও তো অতিরঞ্জন!" ওকে থামিয়ে দিয়ে বললেন টর্টসভ্। "তোমার দোষ হচ্ছে তোমার কেবল বাইরের ভঙ্গি নকল করার দিকেই নজর, কিন্তু নকল কখনো সৃষ্টি হয় না। এ পথ ভুল পথ। এর চেয়ে ভাল হয় যদি তুমি বেশী বয়সের প্রকৃতির পর্যবেক্ষণ দিয়ে সুরু কর।

"তার ফলে স্পষ্ট বোঝা যাবে, তোমার নিজস্ব প্রকৃতির মধ্যে তুমি কি খুঁজে পেতে চাইছ।

"কেন একজন যুবক হঠাৎ সম্পূর্ণ বিনা প্রস্তুতিতেই লাফিয়ে উঠতে পারে, ঘুরতে পারে, বসতে পারে, দাঁড়াতে পারে এবং বয়স্ক লোক কেন তা পারে না?"

"কারণ আর কি, কারণ, যেহেতু তিনি বৃদ্ধ এইমাত্র!" ভানিয়া বলল।

"ওটা কোন ব্যাখ্যা হল না। এর অন্য ব্যাখ্যা আছে এবং তা সম্পূর্ণভাবেই দেহসংক্রান্ত।"

"কি, বলুন?"

"দেহের ভেতরকার কতকগুলি সল্টের ঘনীভবন এবং কতকগুলির পেশীর জড়ত্বপ্রাপ্তির ফলে মানুষের দেহাভ্যন্তরে কতকগুলি পরিবর্তন আসে এবং বয়স্ক মানুষের দেহের অস্থিসন্ধিগুলি ঠিকমত তৈলাক্ত থাকে না। মরচে-পড়া লোহার মত তা আটকে ধরে, মড়্‌মড়্ করে! তার ফলে মানুষের ভঙ্গির তীব্রতা হ্রাস পায়, দেহকাণ্ডের এবং মস্তকের নমনীয়তা হ্রাস পায়। বড় বড় নড়াচড়াগুলোকে অনেকগুলো ছোট ছোট নড়াচড়ার সমষ্টিতে পরিণত করতে হয় এবং প্রত্যেকটা নড়াচড়ার আগে থেকেই তাকে একটা প্রস্তুতি নিতে হয়।

"একজন যুবক যেমন তার কোমর বেশ স্বচ্ছন্দেই পঞ্চাশ-ষাট ডিগ্রী একচোটে বাঁকাতে পারে, যত সে বুড়ো হয়, ততই এই কোণের পরিমাপ কমে গিয়ে কুড়ি ডিগ্রিতে দাঁড়ায় এবং সেই বাঁকানোও খুব দ্রুত নয়, তা হবে বেশ ধীরে এবং কতকগুলো আনুসঙ্গিক প্রচেষ্টার সঙ্গে। তারই জন্যে বৃদ্ধদের মধ্যে নড়াচড়ার ছন্দ এত ধীর, এত অশক্ত।

"তোমরা যারা অভিনয় করছ, তাদের কাছে এই ঘটনার সঙ্গে যুক্ত হয় কাহিনীর 'প্রদত্ত পরিস্থিতি' এবং 'যদি' শব্দের ম্যাজিক। এবার আরম্ভ কর, তবে

সব সময়ে তোমার প্রতিটি অঙ্গসঞ্চালন লক্ষ্য রাখ। খেয়াল রাখ, একজন বুড়ো-মানুষ কি কাজ কতটা করতে পারে আর কতটা পারে না।"

কেবল ভানিয়া নয়, আমাদের অন্যেরা সকলেও টর্টসভ্ যেমন বোঝালেন, 'প্রদত্ত পরিস্থিতির' মধ্যে তেমনি করে বৃদ্ধ মানুষের অভিনয় করতে লাগল। জায়গাটা মুহূর্তের মধ্যে বৃদ্ধাবাসে পরিণত হয়ে গেল।

এই কাজ করতে দরকারি যে জিনিসটা অনুভব করতে হল, তা হচ্ছেঃ আমাকে একজন বৃদ্ধ মানুষের সীমাবদ্ধ কর্মক্ষমতার কাঠামোর মধ্যে থেকে কাজ করতে হবে। এবং আমি কেবল ব্যঙ্গানুকরণ করছি না।

তৎসত্ত্বেও টর্টসভ্ এবং রাখামানভ্, উভয়কেই মাঝে মাঝে সংশোধনের কাজে আসতে হচ্ছিল যখনই আমাদের কাজ সঠিক হচ্ছিল না, যখনই আমরা এমন কোন ভাবভঙ্গি করছিলাম যা অতিরিক্ত চট্‌পটে বা অন্য কোনরকমভাবে আমার জন্যে নির্ধারিত শারীরিক অবস্থার সঙ্গে খাপ খায় না।

অবশেষ স্থিরনিবদ্ধ মনোযোগ দেবার পর আমরা কিছুটা সাফল্যলাভ করলাম।

"এখন কিন্তু তোমরা আবার বিপরীত দিকে বেশী ঝুঁকে পড়লে," টর্টসভ আমাদের সংশোধন করে দিয়ে বললেন। "তোমরা তোমাদের হাঁটাচলায় সর্বদা একই রকমের ধীর ছন্দ রেখে চলেছ, হাঁটার ভঙ্গিতে অত্যধিক সাবধানতা। বৃদ্ধ মানুষেরা তো ঠিক অমনটি হয় না। তোমাদের বোঝাবার জন্যে আমার নিজস্ব অভিজ্ঞতা থেকে একটা ঘটনা বলি।

"আমি একজন একশ বছর বয়স্কা এক বৃদ্ধা মহিলাকে জানতাম, যিনি এই ঘরের এপার থেকে ওপার দৌড়ে যেতে পারতেন। এর জন্য তাঁকে আগে থেকে পা ঠুকে, হাঁটু মুড়ে, ছোট ছোট পদক্ষেপে হেঁটে খানিকটা নিজেকে প্রস্তুত করে নিতে হত। ঠিক এই সময়টা ওঁকে দেখে মনে হত এক বৃদ্ধা শিশু, যে খুব একাগ্র মনোযোগের সঙ্গে হাঁটতে শিখছে।

"এর পর যখন ওঁর হাত-পাগুলো বেশ চাঙ্গা হয়ে উঠত, ওঁর নড়াচড়ায় তখন এমন গতি আসত যে উনি চট্ করে নিজেকে থামাতে পারতেন না। ওঁর গতি ক্রমশঃই দ্রুত হতে থাকত এবং অবশেষে উনি একেবারে প্রায় দৌড়তেই সুরু করতেন। তখন তাঁর লক্ষ্যে পৌছবার আগে তাঁকে থামানোই দায়। অথচ সেই আবার জায়গায় পৌছে গেলেন তখন উনি এমন স্থির, যেন একটা ইঞ্জিনের বাষ্পশক্তি ফুরিয়ে গেছে।

"সেখান থেকে ফিরে আসবার কঠিনতম কাজটি করবার আগে উনি তখন একটু দীর্ঘ সময় বিশ্রাম নিতেন। তারপর আবার সেই প্রস্তুতি, মুখে সেই চিন্তার অভিব্যক্তি, সেই সকল সতর্কতা অবলম্বন। পরে ফিরে আসার যাত্রাটি হত অভি-

ধীর মন্দগতি। তারপর আবার সেই সম্পূর্ণ ক্রিয়াকাণ্ডটি অনুষ্ঠিত হ'ত।"

ব্যাপারটা শোনার পর আমরা আবার নতুন করে পরীক্ষা সুরু করলাম। ছোট ছোট পদক্ষেপে আমরা অগ্রসর হয়ে দেয়ালের দিকে একবার দৌড়ে যাই, আবার তার পর অতি ধীরে ঘুরে দাঁড়াই।

প্রথমটা আমার মনে হল যে, বৃদ্ধ বয়েসের প্রদত্ত পরিস্থিতির মধ্যে আমার কাজগুলো যেমন হওয়া উচিত, ঠিক তেমনটি হচ্ছে না। আমি যা করছি তা হ'ল টর্টসভের বর্ণনায় শোনা এক শতায়ু বৃদ্ধার কাজের নকল। অবশেষে ব্যাপারটা ঠিক হয়ে এল এবং বোধ হয় কিছুটা ক্লান্তির জন্যেই আমি বসে থাকবার সময়েও বুড়ো মানুষের মতো বসে থাকব বলে ঠিক করলাম।

এইখানে টর্টসভ্ আমাকে সতর্ক করে দিয়ে বললেন যে, আমার কাজ অনেকগুলি দোষে দুষ্ট।

"কি দোষ?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"তুমি যেমন করে বসলে, কেবলমাত্র অল্পবয়েসী ছেলেমেয়েরাই ও রকম করে বসতে পারে," টর্টসভ ব্যাখ্যা করে বললেন। "মনে মনে ঠিক করলে যে বসবে আর সঙ্গে সঙ্গেই বসে পড়লে, একটু চিন্তা করলে না, একটু প্রস্তুতিগ্রহণ করলে না।

"উপরন্তু," উনি বলেই চললেন, "লক্ষ্য করে দেখ, তোমার হাঁটুটা এখন কত ডিগ্রী কোণ করে বাঁকানো। প্রায় পঞ্চাশ ডিগ্রী নয় কি? অথচ একজন বুড়ো মানুষের পক্ষে তো কুড়ি ডিগ্রীর বেশী বাঁকা করতে পারা সম্ভব নয় তেমন। না, না, বড্ড বেশী হচ্ছে! আরও কমাও…আরও কম…এ্যাই। এইবার বস।"

আমি চেয়ারে হেলান দিয়ে বসতে গিয়ে এক বস্তা গমের মত হুড়মুড়িয়ে পড়ে গেলাম।

"দেখলে তো, তোমার তৈরি বুড়োর হয় শিরদাঁড়া ভাঙা আর না হয় মাজা ভাঙা।"

আমি সর্বরকমভাবে চেষ্টা করতে লাগলাম কেমন করে হাঁটু না বাঁকিয়ে বসতে পারা যায়। এটা করার জন্যে কোমরের জয়েন্ট থেকে আমাকে বাঁকা করতে হল এবং অধিকন্তু হাতের সহায়তাও নিতে হল। আমার দেহের ভর হাতের ওপর রেখে এবং চেয়ারের হাতা ধরে ধরে কনুই দুটো বাঁকা করলাম এবং অবশেষে আমার শরীরটাকে সন্তর্পণে চেয়ারটার মধ্যে বসিয়েই দিলাম।

"ধীরে, আরও ধীরে…খুব সাবধানে!" টর্টসভ আমার দিকে নজর রাখতে রাখতে বললেন। "ভুলে যেও না যে, একজন প্রকৃত বৃদ্ধ মানুষ প্রায় অন্ধেরই মত। চেয়ারের হাতলে হাত রাখার আগে তাকে ভাল করে দেখে নিতে হয় কোথায় সে হাত রাখছে, কোথায় সে হেলান দিতে যাচ্ছে। এ্যাই ঠিক। এইবার ধীরে ধীরে এগোও, পিঠের দিকে আর একটা ঝাঁকুনি দাও। ভুলে যেও না যে, তোমার

অস্থিসন্ধিগুলো সব মরচে-পড়া, প্রায় অকেজো। আরও ধীরে…এ্যাই…এইবার ঠিক হয়েছে!

"থাম, থাম, ভেবেছ কি! হঠাৎ একসঙ্গে সবটা ওরকমভাবে করে ফেলতে পার না," বললেন টর্টসন্‌। বললেন এই দেখে যে বসা সমাপ্ত হবার সঙ্গে সঙ্গেই আমি চেয়ারে হেলান দিয়ে ফেলেছি।

"একটু থামতে হবে," উনি আমাকে বোঝালেন, "সঞ্চালিত রক্তের গতি একটু কমতে দিতে হবে। বার্ধক্যে তাড়াতাড়ি কিছু করা যায় না। এ্যাই ঠিক। এইবার আস্তে আস্তে হেলান দাও। বেশ! এবার প্রথমে একখানা হাত তোমার হাঁটুর ওপরে রাখ, তারপরে আর একখানা। নিজেকে ছেড়ে দাও, বিশ্রাম কর। এতক্ষণে ব্যাপারটা হল তোমার।

"অথচ এখনও এত সতর্ক কেন তুমি। সবচেয়ে শক্ত অংশটাই তুমি করে ফেলেছ। এখন তুমি আবার যুবক হয়ে পড়তে পার, কর্মচঞ্চল এবং প্রাণপ্রাচুর্য-পূর্ণ যুবক তোমার স্ফূর্তি, তোমার ছন্দ বদলে ফেল, আরও সাহস করে নড়াচড়া কর, বলিষ্ঠভাবে কাজকর্ম কর একেবারে যুবকের মতো, কিন্তু…সবই করো তোমার স্বাভাবিক নড়াচড়ার পনের থেকে বিশ ডিগ্রী কোণের ব্যবধানের মধ্যে থেকে। তা একেবারে ছাড়িয়ে যেও না, অথবা ছাড়িয়ে গেলেও অতি সাবধানে ছাড়াবে, না হলে পেশীসংকোচন হয়ে যাবে।

"বৃদ্ধ চরিত্রের কোন যুবক রূপকার দীর্ঘ ক্রিয়াগুলি কেমন করে আত্মস্থ করতে হয় সেদিকে যদি মনঃসংযোগ করে, যদি সে বিবেকবুদ্ধিপ্রণোদিত হয়ে সৎভাবে, নিরলসভাবে কোনরকম বাড়াবাড়ি না করে অথচ চরিত্রের সীমার মধ্যে থেকে, তার কাজ করে একজন বৃদ্ধ মানুষের চরিত্রের 'প্রদত্ত পরিস্থিতির' মধ্যে থেকে, তাহলে তাকে এরই অনুরূপ পরিস্থিতির মধ্যে পড়তে হবে। তখন বৃদ্ধ মানুষের অবয়বগত সামর্থ্য অসামর্থ্য তার পুরোপুরি আত্মস্থ হয়ে যাবে—মঞ্চে চরিত্রচিত্রণে যে জিনিসটার প্রভাব পড়ে অত্যন্ত বেশী।

"বৃদ্ধ বয়সের 'প্রদত্ত পরিস্থিতি' যে কি, তা বোঝা এবং তাকে আবিষ্কার করা অত্যন্ত শক্ত কাজ, কিন্তু একবার ধরতে পারলে টেকনিক্ আয়ত্ত করে তাকে অভ্যাসের মধ্যে রাখতে পারাটা তেমন শক্ত কাজ নয়।"

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

দেহ এবং অভিব্যক্তি

এক

কানাঘুষোয় শোনা যাচ্ছিল যে, বিদ্যালয়ের করিডোরের বন্ধ একটি দরজা দিয়ে যে ঘরে পড়া যায়, সেই ঘরখানি যুগপৎ সংগ্রহশালা ও বক্তৃতাগৃহে রূপান্তরিত হচ্ছে। কে যেন শুনেছে যে, পৃথিবীর নানা জায়গা থেকে চিত্রকলা ও ভাস্কর্যের নিদর্শন এনে ঘরখানি সাজানো হচ্ছে। তার সঙ্গে কিছু কিছু মৌলিক শিল্প আর কিছু বা বিখ্যাত চিত্র বা ভাস্কর্যের নকলও আছে। আবার কে যেন বলল যে না, ওখানে বিখ্যাত বিখ্যাত চরিত্রাভিনয়রত বড় বড় সব অভিনেতাদের ছবি লাগানো হচ্ছে। আইডিয়া কি, না বিদ্যালয়ে থাকার অধিকাংশ সময় শিল্পপরিবৃত হয়ে থাকলে অবশ্যই আমাদের মধ্যে কিছু না কিছু সৌন্দর্যবোধের সৃষ্টি হবে।

আর একটা গুজবও ছিল যে, আমাদের শিক্ষকেরা মেকী শিল্পকর্মের ছোট একটা প্রদর্শনীর আয়োজন করছেন। প্রদর্শনীতে অন্যান্য জিনিসের সঙ্গে দেখানো হবে অত্যন্ত গতানুগতিক এবং একঘেয়ে স্টেজ সেটিং-এর বা অতি-থিয়েটারি পোশাক পরিহিত অভিনেতাদের ছবি। অভিনেতারা হয় মেক-আপ নিয়েছেন বেশী বেশী অথবা খুব-কৃত্রিমভাবে অভিব্যক্তি ফুটিয়ে তুলেছেন, যা আমাদের বর্জন করা উচিত। শুনলাম, এই সংগ্রহগুলি রাখামানভের অফিসঘরের পাশেই রাখা হবে। সাধারণভাবে ওগুলো থাকবে পর্দা দিয়ে ঢাকা, মাঝে মাঝে খোলা হবে কিছু কিছু বৈপরীত্য বোঝাবার জন্যে। দু'টো ব্যাপারই রাখামানভের শিক্ষকসুলভ উদ্দীপনার ফল এবং তাঁরই উৎসাহের আতিশয্যের জন্যে গুজবটা প্রকাশ হয়ে পড়েছিল এমন করে।

আজ সেই রহস্যময় ঘর আমাদের সামনে উন্মুক্ত হল। কিন্তু দেখা গেল যে সংগ্রহশালা সম্পূর্ণ হতে তখনো অনেক বাকি। এদিকে ওদিকে কিছু প্লাস্টারের মূর্তি, কিছু পেন্টিং, ম্যাটিং-এর ওপর কিছু মাউন্টিং-এর কাজ, কস্ট্যুম ও দৃশ্যের অথবা ব্যালে কিম্বা আধুনিক নৃত্যের মোটা মোটা বাঁধানো ছবির বই, এই সব ছড়ানো ছিল চেয়ারে, টেবিলে, জানলার ধারিতে এবং এমনকি মেঝেয়ও। প্রদর্শনী যতদূর সম্ভব সাফল্যমণ্ডিত করবার জন্যেই রাখামানভ ওগুলো ঠিক জায়গামত রাখাতে পারেননি।

একটা দেওয়ালে একটি প্ল্যাকার্ড দেখলাম, তাতে মঞ্চের বিভিন্ন জায়গার শিল্প সংগ্রহশালার নাম দেওয়া আছে, পাশেই লেখা আছে ওগুলোর কোন্‌টা কখন খোলে এবং কতক্ষণ খোলা থাকে। লিস্টে পেন্সিল দিয়ে লেখা নম্বর দেখে এবং পাশে কর্তৃপক্ষের নাম দেখে আমার মনে হয়েছিল যে আমাদের কতকগুলি শিক্ষামূলক ভ্রমণে নিয়ে যাওয়া হবে এবং আমাদের সমতুল্য শিল্পের বিষয়ে মাঝে মাঝে বক্তৃতা শোনানো হবে।

একটা কোনায় তরবারি, ছোরা, ফেন্সিং-এর বর্ম, মুখোশ, বক্সিং-এর গ্লাভ্‌স্‌ এই সবের রীতিমত অস্ত্রাগার, সঙ্গে ব্যালেস্লীপার আর জিম্‌স্টিক্সাকের সরঞ্জাম। আমি আন্দাজ ক'রলাম, আমাদের নতুন শারীরশিক্ষাক্রমকেও শিল্প বলে গ্রহণ করতে হবে।

দুই

আজ প্রথম টর্টসভ আমাদের সুইডিশ জিম্‌ন্যাস্টিকের ক্লাশে এলেন। এসে আমাদের ব্যায়ামের জন্যে নির্দিষ্ট সময়ের প্রায় অর্ধেকটা ধরে আমাদের দেখলেন। তারপর আমাদের থামিয়ে ঐ মিউজিয়ম-ক্লাসরুমে নিয়ে গিয়ে আলোচনা সুরু করলেন।

"মানুষ বড় একটা জানে না, প্রকৃতি তাকে দেহ নামক যে একটি যন্ত্র দিয়েছেন, তাকে কেমন করে ব্যবহার করতে হয়," এই বলে উনি আরম্ভ করলেন। মানুষ না জানে কেমন করে এই যন্ত্রের উন্নতিবিধান করতে হয় আর না জানে কেমন করে তাকে ঠিক রাখতে হয়। ভারী মাংসপেশী, হাঁটা-চলা-বলার বেয়াড়া ভঙ্গি, কোলকুঁজো বুক, এ সব আমাদের চারপাশে প্রতিনিয়তই দেখতে পাই। এতে এই দেহযন্ত্রপরিচালনার সঠিক ট্রেণিং-এর অভাব এবং দেহযন্ত্রকে সঠিকভাবে ব্যবহারের অভাবটাই বোঝা যায়।

"সাধারণ জীবনে হয়ত এখানে ওখানে মেদের আধিক্য বা সরু পায়ের জন্যে চলার ছন্দহীন গতি, কুঁজো কাঁধের বিকৃতি, এসবে মানুষের কিছু আসে যায় না। প্রকৃতপক্ষে আমরা এই সব শারীরিক ত্রুটির সঙ্গে এমন অভ্যস্ত হয়ে উঠি নিজেরা যে, এগুলোকে খুব স্বাভাবিক বলেই গ্রহণ করে থাকি।

"কিন্তু যখনই আমরা মঞ্চে উঠব, সঙ্গে সঙ্গে এর চেয়ে অনেক অল্প ত্রুটিই মানুষের দৃষ্টি আকর্ষণ করবে। ওখানে অভিনেতাকে হাজার দর্শক যেন অতসী কাঁচের মধ্যে দিয়ে যাচিয়ে দেখে নেয়। অভিনীত চরিত্রের কোন শারীরিক ত্রুটি যদি না দেখাতে হয়, যে ক্ষেত্রে আবার সেইনা দেখানোটা হবে ঠিক মাপসই, তাহলে অভিনেতার নড়াচড়া হতে হবে খুব সহজ এবং তাতে করেই যে প্রভাব উনি সৃষ্টি

করতে চাইছেন তা সবল হবে, দুর্বল হবে না। এটা করতে গেলে অভিনেতাকে সুস্থ, সবল এবং কর্মক্ষম দেহের অধিকারী হতে হবে, যে দেহের ওপরে তার অসাধারণ নিয়ন্ত্রণ আছে।

"তোমরা যেদিন এখানে ক্লাস সুরু করেছিলে, তার পর থেকে অনেকদিন কেটে গেছে। প্রতিদিন নিয়মিত ব্যায়ামের ফলে যে সব পেশী বা অস্থিসন্ধির প্রতিনিয়ত ব্যবহার হয় সাধারণজীবনে, কেবল যে সেইগুলিই নমনীয় এবং চটপটে হয়ে উঠেছে, তাই নয়, এমনকি যে সব পেশীর অস্তিত্বের কথাও তোমাদের অজানা ছিল, তাদের ক্রিয়াও এখন তোমাদের অধিগত। ব্যায়াম ছাড়া সমস্ত পেশীই নির্জীব হয়ে পড়ে, তাই তাদের সজীব করে, সবল করে নতুন নতুন ক্রিয়া বা নতুন নতুন অভিব্যক্তির উপযুক্ত করে তুলতে পেরেছি। ব্যায়াম মানুষের দেহযন্ত্রকে গতিশীল, নমনীয়, প্রকাশক্ষম এবং এমনকি অধিকতর অনুভূতিসম্পন্ন করে তোলে।

"এবার সময় এসেছে, ব্যায়ামের মধ্য দিয়ে আরও অনেক বেশী গুরুত্বপূর্ণ কিছু লাভ করবার...."

একটু থেমে থেকে টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন, "সার্কাসের স্ট্রংম্যানের দেহ দেখে কি তোমরা মুগ্ধ হও? আমার কথা যদি ধর, তো এই বৃষস্কন্ধ আর সর্বাঙ্গে গাঁট-গাঁট পেশী, ওর চেয়ে বিরক্তিকর কাছে আমার আর কিছু মনে হয় না। আর তারপরেই দেখেছ, এই স্ট্রংম্যানেরা তাদের ওজন তোলার কসরৎ দেখাবার পর আবার সজ্জিত পোশাকে যখন সুন্দর সুন্দর ঘোড়াগুলোর পাশাপাশি প্যারেডে বেরিয়ে আসে? এক দিক থেকে দেখলে ওরাও ক্লাউনের মতোই হাস্যকর। এই শরীরগুলোকে তোমরা মধ্যযুগের ভেনিসের আঁটোসাটো পোশাকের মধ্যে ঢোকাবার কথা ভাবতে পারো, অথবা ভাবতে পারো, এদের রোমিও-জুলিয়েটের আঁট পোশাক বা হোস পরা অবস্থায়? কি অদ্ভুত লাগবে তখন এদের দেখতে!

"ক্রীড়াজগতে এমনি শরীর-গঠন যে কতখানি প্রয়োজনীয় তার বিচার করা আমার এক্তিয়ারের মধ্যে নয়। আমার একমাত্র কর্তব্য হচ্ছে, তোমাদের সতর্ক করে দেওয়া যে, শরীরের এই অতিবাহুল্য সাধারণভাবে থিয়েটারে গ্রহণযোগ্য নয়। দৃঢ়, বলশালী, সুঠাম দেহ আমাদের প্রয়োজন, কিন্তু সে দেহে কোথাও কোন আতিশয্য থাকবে না। আমাদের জিমন্যাস্টিক্সের উদ্দেশ্য হল শরীরকে ঠিক রাখা, তাকে ফুলিয়ে ফাঁপিয়ে তোলা নয়।

"এখন তোমরা এক চৌরাস্তায় এসে পৌঁছেছ। কোন্ পথ ধরবে এখন? ভারোত্তোলকের মত অতিকায় পেশীনির্মাণের পথ, না আমাদের শিল্পের জন্যে প্রয়োজনীয় পথ? খুব স্বাভাবিক, আমি তোমাদের ঐ শেষের পথই ধরতে বলব।

"তোমাদের জিমন্যাস্টিক্‌সের শিক্ষায় এবার আমরা ভাস্কর্যের প্রয়োগ করব। ভাস্কর্যশিল্পী যেমন তার বাটালি হাতে নিয়ে তার সৃষ্ট প্রস্তরমূর্তির মধ্যে সঠিক রেখাগুলির অনুসন্ধান করে, মূর্তির বিভিন্ন অংশে সুগম সৌন্দর্য নিয়ে আসবার চেষ্টা করে, আমাদের জিমন্যাস্টিক্‌ শিক্ষক তেমনি সুসমতা আনতে চেষ্টা করেন সজীব নরদেহে। আদর্শ নরদেহ বলতে কোন বস্তু নেই, তাকে তৈরি করতে হয়। সেই উদ্দেশ্যে যা প্রয়োজন তা হচ্ছে মানবদেহ সম্পর্কে পাঠগ্রহণ করা এবং তার বিভিন্ন অংশের সামঞ্জস্য যে কি, তা বোঝা। কোন ত্রুটি খুঁজে পাওয়া গেলে সেগুলি প্রথমতঃ সংশোধন করতে হবে; প্রকৃতি যা সম্পূর্ণ করেননি তা সম্পূর্ণ করতে হবে, যাতে করে কাঁধের ও বক্ষের মাংসপেশীকে চওড়া করা যায়। কারো কারো কাঁধ থাকে চওড়া, অথচ বুকের আকৃতিও চমৎকার। কাজেই ব্যায়াম করে ওগুলো আর বাড়িয়ে লাভ কি? তার চেয়ে যদি ওদের পা-গুলো অসমভাবে সরু হয়, তাহলে ওগুলোর দিকে মন দিলেই ভাল হয় না কি? ব্যায়াম করে ওখানকার পেশী বাড়িয়ে মোটামুটি কাঠামোটা দাঁড় করানো যায়। এ উদ্দেশ্যে এথলেটিক্‌স্‌সংক্রান্ত ব্যায়ামগুলি কার্যকরী হতে পারে। বাদবাকিটা সেরে দেবে ডিজাইনার, কস্ট্যুমার, ভাল দর্জি এবং জুতা-প্রস্তুতকারক।"

তিন

আজ টর্টসভ আমাদের ক্লাসে সার্কাসের একজন বিখ্যাত ক্লাউনকে নিয়ে এলেন। তাঁকে স্বাগত জানিয়ে উনি বললেন:

"আজ আমাদের কার্যসূচীর মধ্যে যোগ হবে টলে-পড়া। যদিও শুনে আশ্চর্য মনে হতে পারে, কিন্তু সৃষ্টিশীল অনুপ্রেরণার উন্নীত মুহূর্তে এই অভ্যাসটি অভিনেতার কাজে সহায়তা করে। খুব বিস্ময়কর মনে হচ্ছে কি? বিস্ময়ের কিছু নেই। কারণ এ্যাক্রোব্যাটিক্‌সে স্থিরসংকল্পের গুণটি বর্ধিত হয়।

"এক্রোব্যাট যখন এমন ব্যায়ামকৌশল প্রদর্শন করছে, যাতে তার ঘাড় ভেঙে যাওয়ার ঝুঁকি আছে, তখন তার মনটাকে সে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত হতে দিতে পারে না! এমনকি একটু চিন্তা করার জন্যেও না থেমে নিজের দক্ষতার হাতে তার নিজেকে সমর্পণ করতে হয়। তাকে তখন লাফাতেই হবে, তা সে যাই হোক না কেন।

"অভিনেতাও যখন তার পার্টের একটা চূড়ান্ত পর্যায়ে আসে, তখন খানিকটা এইরকম অবস্থা প্রাপ্ত হয়। যেমন, যে মুহূর্তে হ্যামলেট বলছেন, 'কেন, আহত হরিণীকে দাও না কাঁদতে' অথবা যখন ওথেলো বলে উঠছেন, 'রক্ত! ইয়াগো, রক্ত!'

তখন কোন অভিনেতা থামতে পারে না, থেমে চিন্তা করতে পারে না, সন্দেহ করতে পারে না, বিচার বিবেচনা করতে পারে না বা নিজেকে প্রস্তুত করে নিতে পারে না। তাকে তখন অভিনয় করে যেতেই হবে, তখন পূর্ণগতিতে লম্ফপ্রদান করতেই হবে। অথচ বেশীর ভাগ অভিনেতারই এই ব্যাপারে মনোভাব কিছুটা অন্যরকম। তারা এই বিশাল মুহূর্তগুলোকে ভয় করে এবং অনেক আগে থেকে সযত্নে তার জন্যে নিজেকে প্রস্তুত করবার চেষ্টা করে। তার ফলে তাদের মধ্যে একটা স্নায়ুর চাপ সৃষ্টি হয়, যার জন্যে চরম মুহূর্তটিতে যখন পার্টটির মধ্যে সম্পূর্ণ আত্মসমর্পণ করাও পারা দরকার, তখন তারা তা করতে পারে না।

"এ কাজে হয়ত কখনো কখনো ধাক্কা লেগে তোমাদের কপাল ফুলে যেতে পারে বা ছড়ে যেতে পারে। শারীর শিক্ষক দেখবেন যাতে বেশী আঘাত না পাও। তবে শেখবার জন্যে ঐ সামান্য আঘাতে বেশী ক্ষতি হবে না। বরং শিখবে বেশী চিন্তা না করে কি করে কাজ করতে হয়, কেমন করে কাজ করতে হয় বিন্দুমাত্র ইতস্ততঃ না করে, স্থিরপ্রতিজ্ঞ হয়ে তোমাদের দেহযন্ত্র এবং তার অনুপ্রেরণাকে ব্যবহার করে।

"শারীরিক নড়াচড়ায় কসরতে যখন তোমাদের ইচ্ছাশক্তি ব্যবহার করতে শিখবে তখন সেই ইচ্ছাশক্তি কেমন করে পার্টের মধ্যে প্রয়োগ করতে হয়, তাও শিখবে, শিখবে কেমন করে মুহূর্তও চিন্তা না করে স্বাভাবিকত্ব এবং অনুপ্রেরণার মধ্যে আত্মসমর্পণ করতে হয়। এ কাজে মাঝে মাঝে যখন যে রকম কঠিন মুহূর্ত আসবে তখন, কেবল সেই মুহূর্তের জন্যে এ্যাক্রোব্যাটিক্স তোমাদের সহায়তা করবে।

"এ ছাড়া এ্যাক্রোব্যাটিক্স তোমাদের আর একভাবে সাহায্য করতে পারে। মঞ্চে অবস্থানকালে ওঠা, বসা, ঘোরা, দৌড়নো প্রভৃতি সময়ে তোমরা হয়ে উঠবে ক্ষিপ্র ও শারীরিক তৎপর। এ্যাক্রোব্যাটিক্স্ তোমাদের এমন দ্রুতছন্দে কাজ করতে শেখাবে, শিক্ষা-না-পাওয়া দেহ নিয়ে যা ছিল একেবারে অসম্ভব। তোমাদের শুভ হোক।"

টর্টসভ বাইরে চলে যাবার সঙ্গে সঙ্গেই আমাদের খালি মেঝেয় ডিগ্‌বাজি খেতে বলা হল। আমি প্রথমেই এগিয়ে গেলাম কেননা ওঁর কথাগুলো আমার মনের ওপর সবচেয়ে বেশী প্রভাব বিস্তার করেছিল। তাই ট্রাজিক মুহূর্তের বিড়ম্বনা থেকে উদ্ধার পাবার সবচেয়ে বেশী বাসনা আমার ছাড়া আর কার হবে!

দীর্ঘকাল চিন্তা না করে মুহূর্তের মধ্যে আমি ঝাঁপ দিয়ে উল্টে গেলাম এবং-ব্রাম! মাথার মাঝখানে একটা গোল আলু, এই হল আমার পুরস্কার। রেগে গিয়ে আমি আর একটা ডিগ্‌বাজি খেলাম, আর একটা, আর একটা এবং চতুর্থবার। এবার গোল আলু আমার কপালে।

চার

আজ টর্টসভ আমাদের নাচের ক্লাসে বসেছিলেন। নাট্যবিদ্যালয়ে শিক্ষার সুরু থেকেই আমরা এই নাচের ক্লাস করছি। উনি আলোচনা সুরু করলেন।

অন্যান্য কথার সঙ্গে উনি বললেন যে, আমাদের শারীরিক ক্রিয়াগঠনের উদ্দেশ্যে এই ক্লাসটি কোন মৌলিক ব্যাপার নয়। জিমন্যাষ্টিক্সের মতই এই ক্লাসের ভূমিকা সহায়কের। শরীর-গঠনে টর্টসভ নৃত্যের যে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকার কথা উল্লেখ করেছেন, এতে তার কিন্তু বিন্দুমাত্র বিচ্যুতি হল না। নৃত্য যে কেবল শরীরকে ঋজু করে তোলে, তাই নয়, শরীরে গতি নিয়ে আসে, ছন্দ নিয়ে আসে, নিয়ে আসে সম্পূর্ণতা, যেটা এক্ষেত্রে খুবই আবশ্যিক, কেননা কাটা কাটা অভিব্যক্তি মঞ্চে বড্ডই বেমানান!

"নৃত্যের ওপর আমি আরও বেশী মূল্য দিই এইজন্যে যে," টর্টসভ আরও ব্যাখ্যা করে বললেন, "বাহু, পা এবং বক্ষদেশের বিকৃতির এ হচ্ছে সহজ সংশোধন।"

"কিছু লোক আছে, তাদের বুকটা কোলকুঁজো এবং কাঁধটা বাঁকা। তাই তাদের হাত দুটো সামনের দিকে ঝুলতে থাকে এবং হাঁটবার সময়ে কোমরে বা উরুতে লাগতে থাকে। আবার যাদের পাখীর মত বুক, তাদের কাঁধের কাছটা চিতোন আর কোমর সামনের দিকে এগোন। ওদের হাত ওদের পিছনের দিকে ঝুলতে থাকে। এই দুটির কোন গতিভঙ্গীটিই ঠিক নয়। হাত তো মানুষের দু' পাশে ঝুলবে।

"প্রায়শঃই হাত এমনভাবে ধরা হয় যে-কনুই থাকে ভিতরবাগে, দেহের দিকে ঘেঁষে, অথচ হওয়া উচিত ঠিক উল্টোটা, অর্থাৎ কনুই থাকবে বাহিরবাগে। কিন্তু এই সংশোধন করতে হবে খুব বুঝে-সমঝে, কারণ, জোর করে কিছু করতে গেলে ভঙ্গিমার বিকৃতি ঘটবে এবং কাজের উদ্দেশ্য নষ্ট হবে।

"পায়ের ভূমিকাও কম গুরুত্বপূর্ণ নয়। পায়ের ভঙ্গিতে যদি ত্রুটি থাকে, তাহলে সম্পূর্ণ দেহভঙ্গিই বিসদৃশ হয়। তখন মানুষকে দেখায় অদ্ভুত-দর্শন, ভারী বা বিকলাঙ্গের মতো।

"বেশীর ভাগ মেয়েদের ক্ষেত্রে, তাদের কোমর থেকে হাঁটু পর্যন্ত অংশ থাকে ভিতরবাগে ঘোরানো। তাদের পায়ের পাতারও অধিকাংশ ক্ষেত্রে ঐ একই অবস্থা, গোড়ালিগুলো থাকে বাহিরমুখী আর আঙুল অন্তরমুখী।

"ব্যালে নাচের জন্যে বারের ওপরে যে ব্যায়াম তা এই সব ত্রুটি চমৎকারভাবে শুধরে দেয়। এই ব্যায়ামে কোমরের দিকের পা বাহিরমুখী হয়ে যায়, এতে তাদের বেশ ছিপছিপে, সুগঠনা দেখায়। কোমরের কাছে পায়ের যে অংশ তার প্রভাব

পড়ে পায়ের পাতায়, গোড়ালিতে। তখন সবটাই হয়ে যায় ঠিক ঠিক, পা আর আঙুলগুলো থাকে ঠিক যেমনি তাদের থাকা উচিত।"

"ঘটনা হচ্ছে যে, কেবলমাত্র বারের ব্যায়াম থেকে নায়, নৃত্যের অন্যান্য গতি থেকেও এমনিধারা ফললাভ করা যায়। নাচের ভঙ্গির মধ্যেই এমন সব অবস্থান আছে, যাতে কোমরের দিকের পা বহির্মুখী করে ঠিকমত পা রাখার প্রয়োজন হয়।

"এই কথা মনে রেখে আমি আর একটা উপায়ের কথা তোমাদের বলব যা অত্যন্ত ঘরোয়া, প্রত্যহ অভ্যাস করা যায়। ব্যাপারটা খুব সহজ। বাঁ পায়ের পাতার সামনের দিকটা যতটা পারো বাইরের দিকে ঘোরাও। তারপর ডান পায়ের পাতার সামনের দিকটা যতদূর সম্ভব বাইরের দিকে ঘুরিয়ে ডান পা-টা রাখো সামনে। এই সময়ে দেখবে যেন তোমার ডান পায়ের আঙুল লাগে বাঁ পায়ের গোড়ালিতে, আর বাঁ পায়ের আঙুল লাগে ডান পায়ের গোড়ালিতে। প্রথম প্রথম ভারসাম্য বজায় রাখবার জন্যে তোমাদের হয় একটা চেয়ারের ওপরে ভর রাখতে হবে এবং হাঁটু বাঁকা করে সমস্ত শরীরটাকে মুমড়ে ফেলতে হবে, কিন্তু তোমাদের নিজেদের পা এবং শরীর সোজা করবার চেষ্টা করতে হবে। এই প্রচেষ্টার ফলে তোমাদের পায়ের, কোমরের দিকের অংশটা আপনিই বাইরের দিকে ঘুরে যাবে। প্রথম প্রথম এও হবে যে, তোমাদের পায়ের পাতাদুটো কাছাকাছি একত্র হতে পারবে না, তবে যতক্ষণ তা না পারছে, ততক্ষণ তোমরা সোজা হতে পারবে না। যখন দেখবে তোমাদের পা বাইরের দিকে ঘুরতে পারছে, তখন ভঙ্গিটা হবে আমি যেমন বললাম, তেমনিটি। একবার এটা করতে পারলে আবার প্রতিদিনই করবে, প্রতিক্ষণেই করবে, যখনি করার উপযুক্ত সময়, ধৈর্য বা ক্ষমতা থাকে। এই অবস্থায় যত দীর্ঘ সময় দাঁড়াতে পারবে, তোমাদের পা ততই দৃঢ়ভাবে বহির্মুখী হয়ে যাবে।

"শরীরের নমনীয়তা এবং অভিব্যক্তিপ্রবণতার পক্ষে সমান গুরুত্বপূর্ণ হচ্ছে হাত ও পায়ের আগার দিক সুগঠিত করা, কব্জি, আঙুল ও পায়ের গাঁট সুগঠিত করা।

"এ কাজে ব্যালে এবং অন্যান্য নাচের ব্যায়াম অনেক উপকারী। নাচে পায়ের পাতা এবং আঙুল হয় খুব বাঙ্ময় এবং অভিব্যক্তিপ্রবণ এবং মেঝের ওপর দিয়ে যখন ঘষে যায় সুন্দর পদছন্দ সৃষ্টি করে, তখন মনে হয় কে যেন তীক্ষ্ণ কলমের অগ্রভাগ দিয়ে কাগজের ওপরে কোন কঠিন নক্সা আঁকার কাজে নিরত। আঙুলের ওপরে ভর করে সে যখন উঁচু হয়, দেখে মনে হয় ও যেন এবার উড়বে। পায়ের পাতা এবং আঙুল নাচের ঝাঁকুনিকে মোলায়েম করে তোলে, গতিভঙ্গিকে সৌন্দর্যমণ্ডিত করে এবং নাচের ছন্দকে সুস্পষ্ট করে আনে। কাজেই এটা কিছু আশ্চর্যের নয়

যে, ব্যালেশিক্ষায় সময়ে পায়ের পাতা এবং আঙুল সুগঠিত করার দিকে এত জোর দেওয়া হয়। ব্যালেশিক্ষায় এই যে সব পদ্ধতি আগে থেকেই প্রচলিত আছে, আমরা তার সুযোগ নেব।

"হাতের কব্জির ও আঙুলের ব্যাপারেও যে ব্যালেপদ্ধতি পুরোপুরি গ্রহণযোগ্য, এমন কথা আমি বলতে পারব না। ব্যালেশিল্পীরা তাদের কব্জিকে যে রকম ভাবে ব্যবহার করে তা, আমার পছন্দ নয়। ও হল নিয়মতান্ত্রিক এবং গতানুগতিক। ওতে শ্রী আছে, সৌন্দর্য নেই। অনেক ব্যালেশিল্পীই হাতের জড় পেশী নিয়ে নৃত্য করেন।

"অবশ্য ব্যালেশিল্পীদের মধ্যে আর একটা জিনিস আছে যা তোমাদের দেহ-যন্ত্রের নমনীয়তাবৃদ্ধির কাজে ব্যবহারযোগ্য।

"আমাদের মেরুদণ্ড, যাকে দরকারমত সব দিকেই বাঁকাতে হয়, সেটি একটি বাঁকানো স্প্রিং-এর মত এবং তাকে তার জায়গায় দৃঢ়ভাবে বসানো দরকার। সবচেয়ে নিচের যে অস্থিসন্ধি, সেটা যেন বসানো থাকে স্ক্রু টাইট দেবার মত শক্ত করে। যদি কেউ অনুভব করতে পারে যে এই স্থানের কাল্পনিক স্ক্রু শক্ত করে আঁটা আছে, তাহলে তার মনে হবে তার দেহকাণ্ডটির নির্ভরস্থান আছে মাধ্যাকর্ষণকেন্দ্রে, আছে দৃঢ়তা এবং ঋজুতা, কিন্তু বিপরীতপক্ষে, যদি সে মনে করে যে তার স্ক্রুগুলি আছে আল্‌গা তাহলে তার মেরুদণ্ড এবং সঙ্গে সঙ্গে সম্পূর্ণ দেহকাণ্ড দৃঢ়তা, ঋজুতা এবং সুঠামত্ব হারিয়ে বসবে এবং তার সঙ্গে হারিয়ে বসবে তার গতির সৌন্দর্য ও নমনীয় ভাব।

"এই কাল্পনিক স্ক্রু, এই কেন্দ্রবিন্দু, যা সমগ্র মেরুদণ্ডটি ধরে রাখে, ব্যালেশিল্পে এর ভূমিকা তাৎপর্যপূর্ণ। এদের অভিজ্ঞতার সুযোগ তোমরা গ্রহণ করো এবং শেখো কেমন করে মেরুদণ্ডকে দৃঢ়, ঋজু ও সুস্থিত করে গড়ে তুলতে হয়।

"এ ব্যাপারে আমি একটা পুরনো পদ্ধতি তোমাদের শেখাতে পারি। বাড়িতে মেরুদণ্ডের ব্যায়াম করবার সময়ে তোমরা এই পদ্ধতিতে অভ্যাস করতে পার।

"আগেকার দিনে ফরাসী গভর্ণেসরা যদি তাঁদের রক্ষণাবেক্ষণাধীন ছেলে-মেয়েদের গোল কাঁধ দেখতেন, তাহলে তাদের কাঠের শক্ত টেবিলের ওপরে শুইয়ে রাখতেন, মাথার পশ্চাদ্ভাগ এবং মেরুদণ্ডের সম্পূর্ণ অংশ টেবিলের সমতল পিঠে ঠেকিয়ে। ঘন্টার পর ঘন্টা তারা এইভাবে শুয়ে থাকত, আর তাদের ধৈর্যশীলা গভর্ণেস ঘন্টার পর ঘন্টার তাদের বই পড়ে পড়ে পড়া করাতেন।

"গোলাকৃতি কাঁধযুক্ত ছেলেমেয়েদের কাঁধ সমান করবার এই আর এক পদ্ধতি। গর্ভনেস ওদের কনুইগুলোকে বাঁকিয়ে ধরতে বলতেন আর তারপর একটা বেতের ছড়ি নিয়ে কনুই আর পিঠের মেরুদণ্ডের ফাঁক দিয়ে গলিয়ে দিতেন। বাচ্চা যখন কনুই আবার সামনে আনবার চেষ্টা করত, আপনা থেকেই পিঠের

ওপরে ছড়িটার চাপ পড়ত। সেই চাপে পড়ে বাচ্চাটা সোজা হতে বাধ্য হত। এই অবস্থায় ঘন্টার পর ঘন্টা গভর্ণসের কড়া তত্ত্বাবধানে তাদের চতুর্দিকে ঘুরে বেড়াতে হত এবং অবশেষে তাদের শিরদাঁড়া যেত সোজা হয়ে।

"জিমন্যাস্টিক্-এর ফলে যেমন গতি হয় কাটা কাটা, গতির ছন্দ হয় সুস্পষ্ট কিন্তু ছাড়া ছাড়া, অনেকটা মিলিটারির মত, তেমনি নাচ সেই গতিতে এনে দেয় তৎপরতা, নমনীয়তা, নিয়ে আসে সুরের মূর্ছনা।

"জিমন্যাস্টিকসের গতি সরলরেখায়। নৃত্যের গতি জটিল ও পরিবর্তনশীল।

"তা সত্ত্বেও নৃত্য আকৃতিকে অতি-সৌন্দর্য-মণ্ডিত করে তোলে, করে তোলে অতি সুষমামণ্ডিত, কৃত্রিম। ব্যালে নৃত্যে প্যান্টোমাইমের সময়ে যখন শিল্পীর কাউকে হাত তুলে দেখাতে হয়, কেউ হয় ঢুকছে অথবা বেরোচ্ছে তার দিকে অথবা কোন অচেতন পদার্থের দিকেও, নৃত্যশিল্পী তখন কেবলমাত্র তার হাত তুলে দেখিয়েই ক্ষান্ত হবে না, বড় করে দেখাবার জন্যে তাকে তেড়ে মঞ্চের উল্টো দিকে নিয়ে যাবে। নৃত্যগতিসুলভ এই অতিরঞ্জন দেখাতে গিয়ে পুরুষ এবং মহিলা নৃত্যশিল্পী উভয়েই প্রয়োজনের অতিরিক্ত সৌন্দর্য এবং আড়ম্বর নিয়ে আসতে তৎপর হন তাঁদের গতির মধ্যে। এর ফলে তৈরি হয় অতিরিক্ত অভিব্যক্তি, কৃত্রিমতা, অস্বাভাবিকত্ব এবং অদ্ভুত অতিরঞ্জন।

"অভিনয়মঞ্চে এই সমস্ত আতিশয্য থেকে দূরে থাকবার জন্যে আমি যে কথা বার বার বলেছি, সে কথা মনে রাখবে। অভিনেতার অভিব্যক্তি কেবলমাত্র অভিব্যক্তির জন্যে নয়। মনে রাখবে, প্রতিটি গতিভঙ্গির প্রতিটি নড়াচড়ার যেন সম্পর্ক থাকে তোমার পার্টের সঙ্গে। উদ্দেশ্যমূলক ক্রিয়া আপনা থেকেই কৃত্রিমতা এবং অভিব্যক্তির অতিরঞ্জনের বিপদ থেকে তোমাদের দূরে রাখবে।"

পাঁচ

আজ পল শুস্তভ্ তার কাকার কাছে আমাকে টানতে টানতে নিয়ে গেল ওঁদের এক খ্যাতিমান অভিনেতা বন্ধুর সঙ্গে পরিচয় করাবে বলে। পল আমাকে বলেছিল এই সুযোগে ওঁকে একবার ভাল করে দেখে নিতে এবং পলের কথা ঠিক। সেদিন আমার পরিচয় হল এমন একজন অভিনেতার সঙ্গে, যিনি নজরে পড়বার মত কোন নড়াচড়া না করেই কথা বলতে পারেন তাঁর চোখ দিয়ে, মুখ দিয়ে, কান, নাকের ডগা এবং হাতে আঙুল দিয়েও।

একজন মানুষের চেহারা বোঝাতে, একটা জিনিসের আকৃতি বোঝাবার জন্যে, একটা দৃশ্যের রেখা বোঝাবার জন্যে ওঁর মনে কথা প্রকাশ করবার জন্যে দেখলাম ওঁর

বহিরাকৃতির এক আশ্চর্য ভঙ্গি। উদাহরণস্বরূপ যখন ওঁর একজন বন্ধুর গৃহ-পরিবেশের বর্ণনা দিচ্ছিলেন, সে বন্ধু ওঁর নিজের চেয়ে অনেকখানি মোটা, তখন সামনে দেখছি কখনো উনি যেন এক পেটমোটা দেরাজ, কখনো এক বিশাল ওয়ারড্রোব, কখনো বা একটা ভারি চেয়ার হয়ে যাচ্ছেন এবং তা করার সময়ে উনি বস্তুগুলোর আকৃতি নকল করবার চেষ্টা করছিলেন না, কেবল তুলে ধরছিলেন বিশেষ বিশেষ অঙ্গ।

যখন উনি বলছিলেন কেমন করে ওঁরা দুই বন্ধুতে ওই সব আসবাবপত্রের মধ্যে দিয়ে ঘোরাফেরা করছিলেন, তখন আমাদের মানসলোকে গর্তের মধ্যেকার দুটো ভালুকের চিত্র ফুটে উঠছিল।

এই দৃশ্যটি তৈরি করবার জন্যে উনি এমন কি ওঁর চেয়ার ছেড়েও ওঠেন নি। ওখানে বসে বসেই কখনো শরীরটা এপাশে-ওপাশে দোলান। কখনো নিজের সুবিস্তৃত কোমরটি ঈষৎ বাঁকান বা উঁচু করেন, আর তাতেই প্রার্থিত বস্তুর মূর্তিটি চোখের সামনে যেন ভেসে ওঠে।

আর একটা বর্ণনায় উনি যখন একজনের কথা বলছেন, যে একটা চলন্ত বাস থেকে লাফিয়ে পড়ে পোস্টে ধাক্কা খেয়েছিল, তখন আমরা সবাই চিৎকার করে উঠেছিলাম। কেননা ঘটনাটা যেন আমরা আমাদের চোখের সামনে ঘটতে দেখলাম।

ব্যাপারটা আরও আকর্ষণীয় হয়ে দাঁড়াল যখন পলের কাকা ওঁদের দুজনের অল্পবয়েসের একটা গল্প বলছিলেন ; বলছিলেন কেমন করে ওঁরা দুই বন্ধুতে একই মেয়ের সঙ্গে প্রেম করার চেষ্টা করেছিলেন, যে প্রেমের দ্বন্দ্বে পলের কাকা জিতে-ছিলেন, বন্ধু হেরেছিলেন।

ওঁর বন্ধু একটি কথাও বলেন নি মাঝখানে, কেবল এক একটা সময়ে পলের কাকার কথায় মুখে কোন আপত্তি না জানিয়ে ওঁর চোখ দুটো একবার করে সকলের ওপর দিয়ে ঘুরে আসছিল, আর উপস্থিত সবাই যেন শুনতে পাচ্ছিলাম :

"দেখ দেখ, লোকটা কি রকম সমানে মিথ্যে কথা বলে চলেছে। আর তোমরাও কেমন বোকা, ওর ঐ বাকচাতুরীতে বিশ্বাস করছ!"

এক জায়গায় মোটা মানুষটি চোখ বন্ধ করে ভান করলেন যেন উনি হতাশ হয়েছেন, অধৈর্য হয়েছেন। এমনি করে মাথাটা পেছন দিকে হেলিয়ে স্থির হয়ে থেকে কানের কাছটা কুঁচকে একটু নাড়ালেন। তখন মনে হল ওঁর বন্ধুর সমস্ত বকবকানি যেন উনি নিমেষে ঠেলে সরিয়ে দিলেন। অথচ ওঁর হাত দুটো একবারও একটুও নড়েনি।

খুড়ো গুস্তভের সগর্ব মন্তব্যগুলোর মাঝে মাঝে ওঁর এই অতিথিটি কখনো ওর নাকের ডগাটা একটু ডাইনে-বাঁয়ে নাড়িয়ে দেন, আবার পরক্ষণেই পর পর

চোখের ভ্রূ দুটো টান করে উঁচুতে তোলেন আবার কখনো বা কপালটা কোঁচকান, একটা সূক্ষ্ম হাসি ঢেউ খেলিয়ে যেন ওঁর সমস্ত ঠোঁটটা জুড়ে। এই সব টুকরো টুকরো ভঙ্গিগুলো বলতে গেলে নজরেই পড়ে না তেমন, অথচ কথা বলে, প্রতিবাদ করে ওঁর বন্ধুর আক্রমণকে যতটা না কাবু করা যেত, এই সব ভঙ্গিমা দিয়ে ফল পাওয়া গেল অনেক বেশী।

দু বন্ধুর ভেতর এরপর বিনা বাক্যব্যয়ে একটা মজার ঘটনা ঘটল। মুখে কোন কথা না বলে দু বন্ধু পরস্পরের দিকে আঙুল তুলে নীরব ভাষায় কথা বলতে লাগলেন, কিন্তু পরিষ্কারভাবে বোঝা গেল, সেই প্রেমের ব্যাপারেই কোন কাজের জন্যে একজন অপরকে তিরস্কার করছেন।

ডিনারের পর যখন কফি দেওয়া হল, পলের কাকা ওঁকে দিয়ে অস্ত্রভ্স্কীর 'ঝড়' বইটার সেই বিখ্যাত নীরব দৃশ্যটি অভিনয় করালেন। কেবলমাত্র ওঁর চোখমুখের অভিব্যক্তিতে দৃশ্যটা তার মনস্তাত্বিক রূপ নিয়ে একেবারে ছবির মত ফুটে উঠল আমাদের চোখের সামনে।

পঞ্চম পরিচ্ছেদ

গতিছন্দে নমনীয়তা

এক

জিম্‌ন্যাস্টিক্‌সের সঙ্গে একই সমান্তরালে আমরা ম্যাডাম সোনোভার পরিচালনাধীনে গতিছন্দে নমনীয়তা শিক্ষার ক্লাস সুরু করেছি ক' দিন থেকে। আজ থিয়েটারের একটা পার্শ্ব-প্রকোষ্ঠে যেখানে আমরা কাজ করছিলাম, সেখানে টর্টসভ এসে বলতে সুরু করলেন :

"আমি চাই যে এই নতুন বিষয়টির প্রতি তোমরা কেমন করে অগ্রসর হবে সে সম্পর্কে তোমরা অবহিত হও।

"সাধারণতঃ এই কথা মনে করা হয় যে নমনীয় গতিছন্দের শিক্ষা নৃত্যশিক্ষকদের কাছ থেকেই নেওয়া উচিত এবং ব্যালে ও আধুনিক নৃত্যের বাঁধাধরা পদক্ষেপ ও অভিব্যক্তি শিখলেই আমাদের মঞ্চাভিনেতাদের প্রয়োজন মিটবে।

"কিন্তু কথাটা কি সত্যি ?"

"আমি তোমাদের ইতিপূর্বেই দেখিয়ে দিয়েছি যে এমন সব ব্যালেরিণা এবং পুরুষ নৃত্যবিদ্‌ আছেন যাঁদের অভিব্যক্তিগুলো হয়ে গেছে কৃত্রিম যাঁদের ভঙ্গিগুলি হয়ে গেছে অতি আড়ম্বরপূর্ণ ও অতিরঞ্জিত। ওঁরা গতিকে এবং নমনীয়তাকে গতির এবং নমনীয়তার জন্যেই ব্যবহার করে থাকেন। ওঁরা বিষয়বস্তুর অন্তর্নিহিত অর্থের সঙ্গে সম্পর্কহীনভাবে ওঁদের গতিশীলতা এবং নমনীয়তার সৃষ্টি করেন।

"অভিনেতার কি এই সব বহিরাঙ্গিক এবং অর্থহীন গতির কোন প্রয়োজন আছে ? এ থেকে কি তাদের সাধারণ চলা-বলায় নমনীয়তা এবং সৌন্দর্য আসবে ?"

"তোমরা মঞ্চের বাইরে এই সব নৃত্যশিল্পীদের সাধারণ পোষাকে দেখেছ। আমরা যখন বাস্তব জীবন থেকে একটি চরিত্র আহরণ করে তা দর্শককে উপহার দিতে চাইব তখন যেমন করে হাঁটা-চলা উচিত, ওঁরা কি তেমন করে হাঁটেন-চলেন ? ওঁদের ঐ বৈশিষ্ট্যপূর্ণ সৌন্দর্য ও তার মহিমা কি আমাদের সৃষ্টিশীলতার কাজে লাগবে ?

"আমরা জানি যে, নাট্যাভিনেতাদের মধ্যে এমন অনেকে আছেন যাঁরা তাঁদের বিপরীত পুরুষ অথবা মহিলার মনোরঞ্জন করবার জন্যে এই বিশেষ ধরণের নমনীয়তা ব্যবহার করে থাকেন। এই ধরণের অভিনেতারা নিজেদের শরীরের সুন্দর সুন্দর রেখাগুলিকে প্রকাশ করে থাকেন, তাঁদের হাত নাড়েন বেশ সুপরিকল্পিত ভঙ্গিতে। এই তথাকথিত ভঙ্গিমায় সুরু

তাঁদের কাঁধ, কোমরের পশ্চাদ্দেশ ও মেরুদণ্ড থেকে ; এবং হাত ও পা বেয়ে আবার ফিরে আসে শুরু হওয়ার কেন্দ্রবিন্দুতে এবং কোনরূপ সৃষ্টিশীলতা তৈরি না করে অথবা সৃষ্টিশীলতার জন্যে কোন অনুপ্রেরণা তৈরি না করেই। এ যেন কোন বায়ুচালিত টিউব, চিঠিগুলি বহন করেই চলেছে তার বিষয়বস্তুর সম্পর্কে বিন্দুমাত্র অবহিত না থেকেই।

"আমরা স্বীকার করতে পারি যে এ সব ভঙ্গিমা স্বতোৎসারিত, কিন্তু এ সব ভঙ্গিমা অর্থবহ নয় এবং এতে আছে বুদ্ধিহীনতার ছাপ। এ সব ভঙ্গি যেন ব্যালেরিণার ছোট্ট ছোট্ট হাতের ভঙ্গি, যে হাত নড়ছে-চড়ছে কেবলমাত্র সৌন্দর্য প্রকাশ করবার জন্যে। ব্যালের এই সব ভঙ্গির অভ্যাস আমাদের কোন কাজে আসে না, কারণ এ সব ভঙ্গি কেবলমাত্র বাইরের, কেবলমাত্র ওপর ওপরের। এ দিয়ে হ্যামলেট কিম্বা ওথেলোর মানবাত্মার অন্তঃস্থলে মানুষকে কখনো নিয়ে যাওয়া যায় না।

"মঞ্চের এই সব গতানুগতিক ভঙ্গিমাকে কোন গুরুত্বপূর্ণ উদ্দেশ্যসাধনের কাজে ব্যবহার কর, ব্যবহার কর অন্তরের কোন অনুভূতির ছটা প্রকাশ করবার জন্যে, তখন সে ভঙ্গিমা আর কেবলমাত্র ভঙ্গিমা থাকবে না, ভঙ্গিমা রূপান্তরিত হবে অর্থবহ ক্রিয়ায়।

"আমাদের যেটা প্রয়োজন, সেটা হচ্ছে অনুভূতিবাহক সহজ সাধারণ ক্রিয়া যে ক্রিয়ার মধ্যে সন্ধান মেলে কোন অন্তর্নিহিত সম্পদের।

"আমরা যাঁদের কথা আলোচনা করলাম তাঁরা ছাড়া আরও অন্যান্য ধরণের নৃত্যশিল্পী এবং অভিনেতাও আছেন। এঁরা নিজেদের জন্যে এক প্রকার নির্দিষ্ট নমনীয়তার সৃষ্টি করে নেন এবং তার পরে আর এঁদের শারীরিক ক্রিয়ার প্রতি কোন মনোযোগ দেন না। এঁদের এই নমনীয় গতি এঁদের সত্তার অংশে পরিণত হয়ে যায়, এঁদের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যে অথবা এঁদের দ্বিতীয় প্রকৃতিসত্তায় পরিণত হয়ে যায়। এই ধরণের ব্যালেরিণা অথবা অভিনেতা তরল সহজ গতিভঙ্গি ছাড়া নড়াচড়া করতেই পারেন না।

"এঁরা যদি এঁদের নিজেদের এই যান্ত্রিকতার অভ্যন্তরে একবার কান পাততে পারতেন, তাহলে শুনতে পেতেন একটা অনুপ্রেরণার শক্তি এঁদের নিগূঢ় অন্তঃস্থল থেকে জেগে উঠছে, জেগে উঠছে একেবারে হৃৎপিণ্ড থেকে। এ শক্তি শূন্যকুম্ভ নয় এর মধ্যে আছে আবেগ, ইচ্ছা এবং উদ্দেশ্য, যা এই শক্তিকে নাড়া দিয়ে কোন-না-কোন ক্রিয়ায় উদ্বুদ্ধ করে জাগিয়ে তুলেছে।

"আবেগ দ্বারা উত্তপ্ত হয়ে, ইচ্ছা দ্বারা উদ্বুদ্ধ হয়ে বুদ্ধি দ্বারা পরিচালিত হয়ে স্থিরপ্রতিজ্ঞা এবং মর্যাদাবোধ নিয়ে অগ্রসর হয় কর্মশক্তি, যেন গুরুতর কোন কাজে নিযুক্ত কোন রাজদূত। এই কর্মশক্তি নিজেকে ছড়িয়ে দেয় সচেতন কর্মের মধ্যে

যে কর্ম অনুভূতিতে সমাচ্ছন্ন, অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তু ও উদ্দেশ্যে পরিপূর্ণ, যা কোন-মতে আলগাভাবে সম্পন্ন করা চলে না, যে কর্ম সমাপনের জন্যে প্রয়োজন আত্মিক অনুপ্রেরণার।

"এই কর্মশক্তি যখন তোমাদের পেশীজালের মধ্যে দিয়ে ছড়িয়ে পড়ে, তখন তোমাদের অভ্যন্তরীণ আদেশবাহী স্নায়ুতন্তুগুলিকে জাগিয়ে তোলে এবং বহিরঙ্গের ক্রিয়ায় নাড়া দিয়ে এগিয়ে নেয়।

"এ কর্মশক্তি কেবল তোমাদের বাহু বা মেরুদণ্ড অথবা ঘাড়ের মধ্য দিয়ে সঞ্চারিত হয় না, সঞ্চারিত হয় তোমাদের পায়ের মধ্য দিয়েও। পায়ের পেশী-গুলিকে প্রেরণা দিয়ে পা-কে কোন বিশেষভাবে হাঁটায়, মঞ্চে থাকার সময়ে যে জিনিসটার প্রয়োজন সবচেয়ে বেশী।

"তোমরা কি জানতে চাও যে রাস্তায় যখন হাঁটছ, আর মঞ্চে যখন পদক্ষেপ ক'রছ, এ দুটো অবস্থার মধ্যে কোন পার্থক্য আছে কি না?

"হ্যাঁ, তা আছে এবং আছে বলেই রাস্তা হাঁটার সময় আমরা যা খুশী তাই ভুল পদক্ষেপেও রাস্তা হাঁটতে পারি। কিন্তু মঞ্চে পদক্ষেপ করতে হয় একেবারে প্রকৃতির নির্দেশিত নিয়ম পুরোপুরি মেনে। এখানেই হচ্ছে অসুবিধের মূল!"

"যে সব মানুষের ভাবভঙ্গি বা গতিছন্দ স্বাভাবিক নয়, কিছুটা ত্রুটিপূর্ণ, অথচ সে ত্রুটি যারা সারাতে পারে না, তারা যখন মঞ্চে যায়, তখন নানা সুবিধাবাদী কলা-কৌশল অবলম্বন করে নিজেদের সেই ত্রুটি ঢাকবার চেষ্টা করে। এক বিশেষ কায়দায় তারা হাঁটতে শেখে, এক বিশেষ চিত্রকল্প ভঙ্গীতে। অথচ ঐ ধরণের নাটুকে পদক্ষেপকে মঞ্চের সত্যিকার পদক্ষেপ বলে ধরে নেওয়া ঠিক নয়।

"এবার হাঁটার প্রকৃত পদ্ধতির কথায় আসা যাক, কি ভাবে সে পদ্ধতি আয়ত্ত করা যায় এবং তা উন্নত করা যায় সে কথায় আসা যাক যাতে করে বহু অভিনেতা কর্তৃক ব্যবহৃত সাড়ম্বর পদক্ষেপকে মঞ্চ থেকে চিরতরে বিদায় দিতে পারা যায়। অন্য কথায়, এখন থেকে আবার নতুন করে হাঁটতে শেখা যাক, সে কি মঞ্চের ওপরে কি তার বাইরে।"

টর্টসভের এই কথা শেষ হতে না হতেই সোনিয়া লাফ দিয়ে ওঁর পাশ দিয়ে হেঁটে গেল ও গতিভঙ্গি প্রদর্শন করতে করতে। স্পষ্টতই ও এই গতি-ভঙ্গিকে ওর আদর্শ বলে মনে করত।

"হ্যাঁ-অ্যা," টর্টাসভ ওর ছোট্ট ছোট্ট পা দুখানির দিকে মনোযোগ দিয়ে দেখতে দেখতে ইঙ্গিতপূর্ণভাবে বলেন। "চীনের মহিলারা টাইট জুতো পরে নিজেদের পায়ের পাতা করে তোলেন গরুর খুরের মত। আর আমাদের কালের মহিলাদের বেলাতেই বা কি? দেহযন্ত্রের সবচেয়ে সুন্দর অংশ ঐ পা দুখানি বিকৃত করার ব্যাপারে তাঁরাই কি পেছিয়ে? বিশেষ করে অভিনেত্রীরা কি অসাধারণ বর্বরতারই না আশ্রয় নেন! চলার সুন্দর ভঙ্গি দেহে অতি মনোহর সুষমা নিয়ে আসে।

আর সেই ভঙ্গিই বিসর্জিত হয় তাদের ফ্যাশন ও গোড়ালির কারদার কাছে।

"আমার মহিলা ছাত্রীদের এর পর থেকে ছোট হিল অথবা একেবারে হিল ছাড়া জুতো পরে ক্লাসে আসতে বলব। বাকি তোমাদের যা দরকার হবে পোষাক-ঘরের কর্ত্রী তা তোমাদের দেবেন।"

সোনিয়ার পর আমাদের এক্রোব্যাট ভাস্তা তার হাল্কা পদক্ষেপ প্রদর্শন করল। আরও সঠিক করে বলতে গেলে ও যেন ঠিক হেঁটে গেল না, যেন ভেসে গেল।

"সোনিয়ার পা তাদের উদ্দেশ্যসাধনে যদি ব্যর্থ হয়ে থাকে তোমার পায়ের ক্ষেত্রে হয়েছে উল্টো, ওটা আবার আতিশয্য," বললেন টর্টসভ। "সুগঠিত পা তৈরি করা শক্ত, কিন্তু আতিশয্যকে কমানো অপেক্ষাকৃত সহজ, তাই তোমারটা নিয়ে তেমন দুশ্চিন্তা নেই আমার।"

লিও ভারী পায়ে ওঁর পাশ দিয়ে যেতে উনি মন্তব্য করলেন :

"অসুখে পড়ে বা দুর্ঘটনার ফলে যদি তোমার হাঁটু শক্ত হয়ে গিয়ে থাকে তাহলে নমনীয়তা ফিরিয়ে আনার জন্য তোমরা ডাক্তারের কাছে ছোট। অথচ তোমার এমন অপুষ্ট হাঁটু, তবু তোমার তার জন্যে তেমন দুশ্চিন্তাই নেই কেন? হাঁটার সময়ে হাঁটু নড়াচড়ার ভূমিকা বেশ গুরুত্বপূর্ণ। খাড়া অনমনীয় পা নিয়ে কোন মানুষ হাঁটতেই পারে না ঠিকমত!"

গ্রীশার ত্রুটি তার মেরুদণ্ডের আড়ষ্টতা যাতে মানুষের সুষম গতিছন্দের ক্ষতি করে।

পলের কোমরের জোড়গুলোয় যেন মরচে ধরা, টর্টসভ ওতে তেল লাগাবার উপদেশ দিলেন। ওর কোমরের ত্রুটির জন্যে ওর পা ও যথেষ্ট এগিয়ে ফেলতে পারে না তাতে পদক্ষেপ হয় ওর দেহের উচ্চতার তুলনায় বেশ হ্রস্ব।

মহিলাদের মধ্যে সর্বদা অসাফল্যের নিদর্শন হল আনা। কোমর থেকে আগা পর্যন্ত ওর পা ভিতর দিকে ঘোরানো। ওকে ব্যালে বারে অতিরিক্ত ব্যায়াম করতে হবে ওটা ঠিক করার জন্যে।

মারিয়ার পায়ের আঙুলগুলো এমন ভিতরদিকে ঘোরানো যে ওরা পরস্পরের সঙ্গে প্রায় লেগে যায় যায় অবস্থা। তার বিপরীতে নিকোলাসের পা একেবারে বহির্মুখী।

আমার হাঁটা টর্টসভ বললেন ছন্দহীন।

"তুমি হাঁট যেমনভাবে কিছু কিছু লোক কথা বলে। কথা বেরোতে গিয়ে এক সময়ে হঠাৎ কড়াইভাজার মতো কটকটিয়ে বেরিয়ে আসে, তেমনি। কয়েকটা পদক্ষেপ তোমার, বেশ সুদৃঢ়, আর তারপর হঠাৎ যেন কোন অদ্ভুত জুতো-পরা মানুষের মতো হুড়মুড়িয়ে এগিয়ে চল। ত্রুটিপূর্ণ হৃদযন্ত্রের স্পন্দনে যেমন ছন্দপতন হয়, তোমার চলাতেও ঠিক তেমনি।"

এই সমালোচনার ফলে আমরা আমাদের নিজেদের এবং অপরের ত্রুটিগুলো

সম্পর্কে সজাগ হয়ে উঠলাম। তার ফলে দেখি যে, আর আমরা হাঁটতেই পারছি না। শিশুদের মতো যেন আমাদের নতুন করে এই অতি গুরুত্বপূর্ণ কাজটি একবার সুরু থেকে শিখতে হবে। এ কাজে আমাদের সহায়তা করার জন্যে টর্টসভ পা এবং-পায়ের পাতার আকৃতি ও সঠিকভাবে হাঁটার উপায় সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করে বোঝালেন।

"আমাদের শরীরের পরিচালক স্নায়ুর ক্রিয়া বুঝতে হলে তেমন বড় অভিনেতা হবার দরকার নেই। ইঞ্জিনিয়ার বা মিস্ত্রি হলেই চলবে", এই কথা বলে উনি আলোচনা সুরু করলেন।

"মানুষের পা" উনি বলে চললেন, "কোমর থেকে পাতা পর্যন্ত মানুষের পা আমাকে পুলম্যান গাড়ির নিচের দিকটার কথা মনে করিয়ে দেয়। ওখানে অনেক-গুলো স্প্রিং আছে সেগুলো গাড়ি লাফানোর শককে মন্দীভূত করে এবং তার ফলে গাড়ির ওপরের অংশে উপবিষ্ট মানুষ প্রায় নিশ্চল হয়ে আসে, যদিও গাড়ি হয়ত অত্যন্ত দ্রুতবেগে চলছে এবং চলার ছোট ছোট ধাক্কা আসছে চারিদিক থেকেই। মানুষ যখন হাঁটছে অথবা দৌড়চ্ছে তখন তার ভঙ্গি ঠিক এই রকমই হওয়া উচিত। ঐ সময়ে ট্রেণের প্রথম শ্রেণীর আরোহীর মতই মানুষের দেহকাণ্ড, কাঁধ, ঘাড়, মাথা, সমস্ত থাকবে অনড়, ঋজু এবং স্বকীয় নড়াচড়ায় সক্ষম। এটা মুখ্যতঃ মেরুদণ্ডের সাহায্যেই করা সম্ভব।

"এই মেরুদণ্ডের কাজই হচ্ছে পেঁচানো স্প্রিং-এর মত দ্রুত যে কোন দিকে বেঁকে যাওয়া, যাতে কাঁধের এবং মাথার ভারসাম্য থাকে এবং এ দুটি দেহাংশকে যতদূর সম্ভব ঝাঁকুনি থেকে মুক্ত রাখতে পারাটাই উচিত।

"ঠিক রেলগাড়ির মত আমাদের স্প্রিংগুলো আছে আমাদের দেহের নিম্নাংশে কোমরে, হাঁটুতে, পায়ের গাঁটে এবং আঙুলের গাঁটে। স্প্রিংগুলোর কাজই হচ্ছে যখন আমাদের শরীর আমরা সামনে, পেছনে অথবা পাশে নাড়াচাড়া করব তখন সেই নড়াচড়ার ঝাঁকুনিকে প্রতিহত করা।

"ওদের আরও একটা কাজ আছে করবার। সেটা হচ্ছে যে দেহভার ওদের বহন করতে হচ্ছে, তাকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া। সেই কাজটি সুসম্পন্ন হয় বলেই মানুষের শরীর ঠিক রেলগাড়ির মতই মাটি থেকে সমান্তরাল রেখায় কিছু উঁচুনিচু-সহ যথাসম্ভব মসৃণভাবে এগোতে পারে।

"তোমাদের কাছে এই হাঁটবার এবং দৌড়বার কথা বলতে গিয়ে একটা ঘটনার কথা আমার মনে পড়ে গেল, যে ঘটনা আমার মনে খুব রেখাপাত করেছিল। আমি কয়েকজন সৈন্যকে পাশ দিয়ে হেঁটে যেতে দেখছিলাম। মাঝখানে একটা বেড়া, বেড়ার এপাশ থেকে তাদের মাথা, কাঁধ এবং বুক পর্যন্ত দেখা যাচ্ছিল। মনে হচ্ছিল ওরা হাঁটছে না, যেন কোন স্কেট বা স্কীএর জুতো পায়ে কোন মসৃণ জায়গার ওপর দিয়ে সরে সরে এগিয়ে যাচ্ছে। তাদের গতিতে পদক্ষেপের ওঠানামা ছিল না, ছিল সরে চলার মসৃণতা।

"এই রকমটা সম্ভব হয়েছিল, কারণ ঐ সৈন্যদের কোমরের, হাঁটুর, পায়ের গাঁটের ও আঙুলের মত প্রয়োজনীয় স্প্রিংগুলি আশ্চর্য সুন্দরভাবে তাদের কাজ করে যাচ্ছিল। এবং তারই জন্যে বেড়ার অপর পাশ থেকে তাদের দেহের ওপরের অংশ দেখে তাকে ভেসে চলা পদার্থ বলে মনে হচ্ছিল।

"প্রত্যেকটা স্প্রিং-এর কাজের সম্পর্কে আলাদা করে ধারণা দেবার জন্যে আমি তোমাদের কাছে আলাদা আলাদা করে প্রত্যেকটার সম্বন্ধে বলব।

"ওপর দিক থেকে সুরু করে প্রথমে আমরা পাই কোমরের জয়েন্ট এবং পাছা। এদের কর্মধারা দু' রকমের। প্রথমতঃ মেরুদণ্ডের মতই এরা আমাদের পাশের দিককার ঝাঁকুনি প্রতিরোধ করে এবং হাঁটবার সময়ে দেহকাণ্ডের দোলানি আটকায়। দ্বিতীয়তঃ প্রত্যেকবার যখন আমরা পদক্ষেপ করি, তখন এরাই আমাদের পা সামনের দিকে বাড়িয়ে দেয়। আমাদের দেহের উচ্চতা, পায়ের দৈর্ঘ্য ও হাঁটার গতি ও ছন্দের সঙ্গে সমতা রেখে এই নড়াচড়া হওয়া উচিত বেশ প্রসারিত এবং অবাধ।

"কোমরের থেকে পা পর্যন্ত যত ভালভাবে সামনের দিকে এগোবে তত সহজভাবে পিছিয়েও আসবে, তাতে পদক্ষেপ হবে আরও দীর্ঘ এবং দ্রুত। কোমর থেকে পা পর্যন্ত এই অংশের নড়া যেন দেহকাণ্ডের ওপরে বিন্দুমাত্র নির্ভর না করে কেবলমাত্র পায়ের সাহায্যেই সম্পাদিত হয়; যদিও শরীরের অগ্রগমনে একটু বাড়তি গতিসঞ্চারের জন্যে দেহকাণ্ড অনেক সময়েই পায়ের এই কাজের মাঝে এসে পড়ে হয় একটু সামনে, আর না হয় একটু পেছনে হেলে থাকে।

"আমাদের পদক্ষেপকে সুসংবদ্ধ করে তোলবার জন্যে এবং কোমর থেকে পায়ের নড়া জোরদার বা প্রসারিত করে তোলবার জন্যে দরকার বিশেষ ধরণের ব্যায়ামের।

"এখন প্রশ্ন হচ্ছে যে কি ধরণের ব্যায়ামের প্রয়োজন? প্রথমে উঠে দাঁড়াও। দাঁড়িয়ে প্রথমে ডান কাঁধ ও শরীর এবং পরে বাঁ কাঁধ ও শরীর কোন একটা খুঁটি অথবা দরজার চৌকাঠে ঠেসিয়ে দাও। ঠেসিয়ে দেওয়া দরকার যাতে না তোমাদের দেহ আর কোন দিকে বাঁকতে পারে, যেন খাড়া সোজা একটা অবস্থায় থাকতে পারে। এইভাবে দেহকাণ্ডের স্থির সোজা অবস্থাটা ঠিক করে নিয়ে পরে খুঁটি বা দরজার চৌকাঠের সংলগ্ন হয়ে শক্ত করে ভর কর। তারপর ঐ পায়ের আঙুলে ভর দিয়ে উঁচু হয়ে অপর পা-টি প্রথমে সামনে এবং পরে পেছনে, এমনভাবে, দোলাও যাতে হাঁটুর কাছে বাঁকা না হয়ে যায়। এমনি অভ্যাস করার সময়ে উভয় দিকেই পা দেহের সঙ্গে সমকোণে আনবার চেষ্টা কর। প্রথম দিকে এটা করবে অল্প সময় এবং ধীরে ধীরে, কিন্তু পরে সময় বাড়িয়ে দিতে হবে যাতে ওর সমস্ত পেশীগুলোর ওপরেই চাপ পড়তে পায়। অবশ্য কতটা সময় দিতে হবে তা এখনি বলা যাবে না, তবে ক্রমশঃ সময় বাড়াতে হবে ধীরে ধীরে এবং বেশ নিয়ম করে।

"ডান পা দিয়ে এই ব্যায়াম করা হয়ে গেলে আবার বাঁ পা দিয়ে একই ব্যায়াম করবে।

"এবং লক্ষ্য রাখবে যখন পা এগিয়ে দিচ্ছ তখন পায়ের আঙুল যেন পায়ের সঙ্গে সমকোণ না থেকে সূঁচল হয়ে সামনের দিকে এগিয়ে থাকে।

"হাঁটার সময়ে, আগেই বলেছি যে পাছা দুটি ওঠানামা করে। ডান পা এগোবার সময়ে যখন ডান দিকের পাছা উঁচু হচ্ছে তখন বাঁ দিকের পা পিছনে এবং বাঁ দিকের পাছা নিচু অবস্থায়।"

"এর পর পাছার নিচে এবং হাঁটুর নিচেকার স্প্রিংগুলো। এদের কাজ দু রকমের: এরা শরীরকে এগোতেও সাহায্য করে আবার এগোবার সময়ে খাড়া শরীরের যে চাপ আসে বা যে সব ঝাঁকুনি আসে তার ধাক্কাও সামলায়। এই রকম মুহূর্তে যে পা অন্য পায়ের কাছ থেকে শরীরের ভর নিজের ওপরে নিয়ে নিচ্ছে সেই পা থাকে সামান্য বাঁকা, কাঁধ ও মাথার ভারসাম্য বজায় রাখবার জন্যে যতটা বাঁকা থাকা দরকার। দেহকাণ্ডের ভারসাম্য বজায় রেখে তাকে ঠেলে এগিয়ে দেওয়ার কাজ ঐ পাছার পেশীর যেটুকু করার ছিল, সেটুকু যখন হয়ে গেল তখন হাঁটুর পালা তাকে সোজা করে ধরবার এবং তাকে আরও এগিয়ে দেবার।

"স্প্রিং-এর তৃতীয় একটি সেট, যার মধ্যে আছে অনেকগুলো স্প্রিং, শরীরের গতিকে নিয়ন্ত্রিত রেখে আরও এগিয়ে নিয়ে চলে। এই স্প্রিংগুলি আছে পায়ের গাঁটে, পাতায় এবং আঙুলের গাঁটে গাঁটে। এগুলির কর্মধারা অত্যন্ত জটিল ও দ্রুত, আমাদের হাঁটার প্রয়োজনীয় যন্ত্রগুলির মধ্যে সবচেয়ে প্রয়োজনীয় এবং আমি তোমাদের বলব এগুলোর দিকে বিশেষ করে নজর দিতে।

"পায়ের গাঁটের পেশীর কুঞ্চন শরীরকে তার পথে আরও খানিকটা এগিয়ে দেয়। পায়ের পাতার এবং আঙুলের পেশীও একই কাজে অংশগ্রহণ করে, তবে ওদের আর একটা আলাদা কাজও আছে। এদের আকৃতি চক্রাকার ও ঘূর্ণমান হওয়ায় গতিজনিত ধাক্কা এরা বেশ সামলাতে পারে।

"আমাদের পায়ের পাতার ও আঙুলের পেশীগুলির ব্যবহারের তিন রকম পদ্ধতি আছে এবং এই তিন পদ্ধতির ফলে হাঁটা হয় তিন রকমের।

"প্রথমটিতে গোড়ালি পদক্ষেপ সুরু করে।

"দ্বিতীয়তে পায়ের সম্পূর্ণ তলা একসঙ্গে মাটিতে পড়ে।

"আর তৃতীয়তে (যেমন গ্রীকদের অথবা যেমন ইসাডোরা ডানকান বলেন) প্রথমে পায়ের আঙুলকে মাটি ছুঁইয়ে তারপরে গোড়ালি পর্যন্ত সম্পূর্ণ পা-টা পড়ে একসঙ্গে। ওজনটা তারপর আবার ঘুরে এসে আঙুলের ওপর ভর দিয়ে দাঁড়ায়।

"এখন প্রথমতঃ আমি এই প্রথম প্রকারের পদক্ষেপ নিয়ে সুরু করব যেটা বেশীর ভাগ লোকেরই অভ্যাস। এই পদ্ধতিতে হাঁটলে তোমাদের দেহের ভর প্রথমে

নেবে তোমাদের গোড়ালি। অথচ এগুলি নিজের থেকে বাঁকে না, জানোয়ারের খাবার মত মাটিতে পেড়ে বসে।

"যখন দেহের ওজন আঙুলের ওপরে গিয়ে পড়ে তখন আঙুলগুলো সোজা হয়ে যায় এবং এইভাবে ভূমি থেকে নিজেদের ঠেলে রাখে যতক্ষণ না চাপটা একেবারে গিয়ে পড়ে বৃদ্ধাঙ্গুলির ওপরে। শরীরের ভারটা এক মুহূর্তের জন্যে ওই জায়গাতে স্থির হয় নৃত্যরতা ব্যালেরিণাদের মত, তবে তাতে অগ্রগতি ব্যাহত হয় না। পায়ের গাঁট থেকে গোড়ালি পর্যন্ত এই স্প্রিংগুলোর অংশ এখানে খুব গুরুত্বপূর্ণ। পদক্ষেপের আকার দীর্ঘ এবং দ্রুত করার পক্ষে আঙুলের গুরুত্ব কতখানি, তা বোঝাবার জন্যে আমি তোমাদের আমার নিজের অভিজ্ঞতার থেকে একটা কাহিনী বলব।'

"আমি যখন হেঁটে বাড়ি ফিরছি অথবা থিয়েটারের দিকে যাচ্ছি তখন আমার পায়ের আঙুলগুলো যদি পুরোপুরি ঠিকমত কাজ করে, তাহলে আমি আমার গতি একটুও না বাড়িয়ে আমার গন্তব্যস্থলে প্রায় পাঁচ থেকে সাত মিনিট আগে পৌঁছব আর যদি ওগুলো ঠিকমত কাজ না করে তাহলে পৌঁছব পাঁচ সাত মিনিট দেরীতে। আঙুলের পেশীগুলোকে একেবারে ডগা পর্যন্ত কাজ করাতে পারাটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

"আঙুলগুলো'ও অন্যান্য পেশীর মত ধাক্কা সামলায় এবং এই ব্যাপারে তাদের ভূমিকাও অসাধারণ। সবচেয়ে জটিল মুহূর্তে, যেখানে তুমি একটা মসৃণ ভঙ্গীতে চলার চেষ্টা করে যাচ্ছ তখন সবচেয়ে অনভিপ্রেত ধাক্কা খুব জোরের সঙ্গে এসে বাধার সৃষ্টি করতে পারে; সে মুহূর্তে আঙুলগুলোর ভূমিকা বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। সেই মুহূর্তটি হচ্ছে যখন তুমি এক পা থেকে দেহভার অন্য পায়ে সরিয়ে নিচ্ছ। এই ভারসাম্য স্থানান্তরের পর্যায়টি মসৃণ হাঁটার কাজে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। এতে তোমাদের পায়ের আঙুলগুলোর ওপরেই সব কিছু নির্ভর করে (বিশেষতঃ বৃদ্ধাঙ্গুলির ওপরে)। এই স্থানান্তরকালে ভরচ্যুতি ঘটাবার ক্ষমতা দেহের অন্যান্য যে কোন স্প্রিং-এর চেয়ে এই পেশীগুলোর বেশী।

"আমি তোমাদের পায়ের বিভিন্ন অংশের কাজ ব্যাখ্যা করে বুঝিয়েছি এবং তার জন্যে প্রত্যেকটা অংশ খুব খুঁটিয়ে পরীক্ষা করেছি। এগুলোর কোনটারই কাজ কিন্তু অন্যের থেকে পৃথক নয়, প্রত্যেকের কাজ প্রত্যেকের সঙ্গে সমতাযুক্ত এবং পরস্পরের প্রতি নির্ভরশীল। তোমরা সেই মুহূর্তটির কথা মনে কর, যখন দেহ-কাণ্ডকে এগিয়ে নিয়ে যাবার দ্বিতীয় পর্যায় হিসেবে দেহের ভর এক পা থেকে অন্য পায়ে সরে যাচ্ছে এবং ঠেলে দেবার তৃতীয় পর্যায় হিসেবে যখন ভরটি ফিরে আবার অন্য পায়ে চলে যাচ্ছে তখন পায়ের সমস্ত অংশের পেশীগুলোই কোন না কোন ভাবে একসঙ্গে কাজ করে চলেছে। তাদের পারস্পরিক সম্পর্কের কথা, সহযোগিতার কথা সব খুঁটিয়ে লেখা বা বলা অসম্ভব কাজ। নিজে যখন তোমরা গতিশীল,

তখন কেবলমাত্র নিজের অনুভূতি দিয়ে এগুলো আবিষ্কার করা যায়। আমি কেবল বলতে পারি এই আশ্চর্য এবং জটিল যন্ত্রসমষ্টির পরিকল্পনার পূর্ণাঙ্গ রূপ হচ্ছে আমাদের পা।"

টর্টসভ তাঁর ব্যাখ্যায় উপসংহার টানবার পরে সমস্ত ছাত্রছাত্রীরাই চলার ঐ ভঙ্গী করতে শুরু করল। কিন্তু সকলেই আগের থেকে খারাপভাবে হাঁটতে লাগল, সে হাঁটা না সকলের পুরনো অভ্যাসমত আর না তাদের নতুন ধারণার মত। টর্টসভ আমার মধ্যে কিছুটা অগ্রগতি দেখতে পেলেন কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে বলে উঠলেন:

"হ্যাঁ, তোমার কাঁধ এবং মাথা ঝাঁকুনি থেকে মুক্ত। তুমি ভেসে চলেছ কেবল মাটির ওপর দিয়ে। আকাশ দিয়ে উড়তে পারছ না। ফলতঃ তোমার হাঁটাটা অনেকটা হামাগুড়ি দেওয়ার কাছাকাছি। তুমি হাঁটছ যেন রেস্তোরাঁর ওয়েটার, ভয়, যাতে না সুপের বাটি উল্টে যায়। ওরা ওদের শরীর হাত এবং ট্রে-কে ধাক্কা খাওয়া এবং পড়ে যাওয়ার হাত থেকে ক্রমাগত রক্ষা করে চলে।

"যাই হোক ভাসমান গতি সীমিতভাবেই ভালো, সীমা ছাড়ালেই হবে বাড়াবাড়ি, যেমন বাড়াবাড়ি দেখা যায় রেস্তোরাঁর ওয়েটারদের ক্ষেত্রে। মানুষের দেহের কিছুটা উচ্চ-নীচ গতি থাকাই প্রয়োজন। তোমার কাঁধ, মাথা এবং দেহকাণ্ড হাওয়ায় ভেসে চলতে পারে, তবে ওগুলোকে একেবারে সমান রেখায় চলতে দিও না, একটু ঢেউ তুলে তুলে চলতে দাও।

"ভঙ্গীটা যেন হয় হামাগুড়ি দেওয়ার নয়, উচ্চে ওঠার।"

দুটোর ভেতরকার সঠিক পার্থক্য বুঝিয়ে দেবার জন্যে আমি ওঁকে অনুরোধ করলাম।

মনে হয় গুঁড়ি মারার ভঙ্গীতে যখন শরীরের ভার, ধরা যাক, ডান পা থেকে বাঁ পা-তে সরে যায়, তখন দ্বিতীয়টি যে মুহূর্তে কাজ করতে সুরু করে, প্রথমটির কাজ ঠিক সেই মুহূর্ত থেকে থেমে যায়। অন্য কথায়, বাঁ পা নিজের ওপর থেকে দেহের ভারটা সরিয়ে দেয় ঠিক সেই মুহূর্তে, যে মুহূর্তে ডান পা সেটি গ্রহণ করে। তার ফলে এই গুঁড়ি মারার ভঙ্গীর মধ্যে এমন একটা ছোট মুহূর্ত থাকে না যখন মনে হয় দেহটা হাওয়ায় ভেসে আছে কেবলমাত্র এক পায়ের বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠের ওপরে ভর করে, যে বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠ আবার গতির পূর্বনির্দিষ্ট অবস্থায় তার নির্দিষ্ট কাজের শেষতম অংশটি করে চলেছে। উচ্চে ওঠার যে ভঙ্গী তাতে একটা মুহূর্তের জন্যে মনে হয় যেন মানুষটা নৃত্যশিল্পীর আঙুলে ভর করে ওঠার মতো মাটি ছাড়িয়ে উঠে পড়েছে। এই বাতাসে উঠে যাওয়ার মুহূর্তের পরেই আসে সেই অবর্ণনীয়, মসৃণ নেমে আওয়ার মুহূর্ত, যখন শরীরের ভার এক পা থেকে অন্য পায়ে সরে যাচ্ছে।

টর্টসভের মতে এই দুটি মুহূর্ত, একটি বাতাসে ভেসে ওঠার, আর একটি

যেহেতু ভার এক পা থেকে অন্য পায়ে সরানোর, দুটি মুহূর্তই বেশ গুরুত্বপূর্ণ কারণ এই দুটি মুহূর্তের হাতেই আছে সেই হাল্কা, অভগ্ন, মসৃণ গতির চাবিকাঠি।

হাঁটার সময়ে ভেসে থাকাটা যতটা সহজ ব্যাপার বলে মনে হয়, আসলে কিন্তু ব্যাপারটা তত সোজা নয়।

প্রথমত ঠিক কোন্ মুহূর্ত থেকে ওঠা সুরু হবে, তা ধরতে পারা শক্ত। সৌভাগ্যবশত আমি সেটা অনুভব করতে পারছিলাম। তখন টর্টসভ অনুযোগ করলেন যে আমি খাড়াখড়ি ওপর-নিচে লাফাচ্ছি।

"কিন্তু আমি তো লাফাইনি, তবে কি করে এমনটা হল?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"মাটি ছাড়বার সময়ে ওপর দিকে না এগিয়ে সামনের দিকে, মাটির সমান্তরালে এগোও।"

এ ছাড়া উনি জোর দিলেন এই জিনিসটার ওপরে যে, গতিতে ছেদ পড়লে চলবে না, পদক্ষেপ নেওয়ায় শরীরের যে গতি, তা কখনও কমলে বা বাড়লে চলবে না। অগ্রমুখী গতি এক মুহূর্তের ভগ্নাংশের জন্যেও কোন সময়ে থামিয়ে রাখলে চলবে না। প্রথম পায়ের আঙুলের ওপরে যখন ভর রাখবে তখন যে গতিতে পদক্ষেপ আরম্ভ হয়েছিল, সেই গতিই যেন বজায় থাকে। তাহলে সেই ধরণের পদক্ষেপ মাটির ওপর দিয়ে যেন পিছলে চলে, কখনও হঠাৎ খাড়াখাড়ি উঁচু হয়ে ওঠে না, না উঠে মাটির সমান্তরালে এগিয়ে চলে, পা কখন যে মাটি থেকে উঠছে বোঝা যায় না। উড়োজাহাজ যখন মাটি থেকে উঠছে তখন তার গতির মধ্যে যেমন মসৃণ ভাব থাকে, তেমনি, আবার যখন নামছে, তখনও মসৃণভাবে এবং হঠাৎ উঁচু-নিচু না হয়ে। এই গতি একটি সামান্য বাঁকা ঢেউ তোলা রেখার সৃষ্টি করে, অন্য দিকে ঝাঁকুনি দিয়ে ওঠানামাতে তৈরী হয় বাঁকা বাঁকা, কোনা কোনা রেখা।

আজ যদি কোন বাইরের লোক আমাদের এই ক্লাসে উঁকি দিত, তবে তার মনে হত এটা হাসপাতালের নিম্নাঙ্গের-পক্ষাঘাত-রোগগ্রস্তদের একটা ওয়ার্ড। সমস্ত ছাত্রছাত্রীরা গভীর মনোযোগের সঙ্গে চলাফেরা করছিল, সকলেরই একাগ্র মন তাদের পেশীর দিকে এবং দৃশ্যতঃই সকলে কোন না কোন গভীর সমস্যা নিয়ে ব্যস্ত।

এই অখণ্ড মনোযোগই সকলের পরিচালক স্নায়ুগুলোকে জট পাকিয়ে ফেলছিল। যে সব কাজ সকলে আপনা থেকে করছিল, এখন তা করতে হচ্ছে সতর্ক ও সচেতন সাবধানতার সঙ্গে এবং তাতে বোঝা যাচ্ছে সকলে এই স্নায়ুমণ্ডলীর কাজের সম্বন্ধে কতখানি অনভিজ্ঞ ছিলাম। আমরা যেন পুতুলনাচের ভুল সুতো ধরে টানাটানি করছিলাম আর আমাদের অভিব্যক্তিগুলো হচ্ছিল ঠিক সুতো টানলে পুতুলের যেমন হঠাৎ নড়াচড়া ঘটে ঠিক তেমনি।

নিজেদের নড়াচড়ার দিকে এই অখণ্ড মনোযোগ দেবার বাস্তব ফল হয়েছিল কি, না আমাদের পায়ের যন্ত্রগুলির জটিলতার এবং সূক্ষ্মতার সম্পর্কে একটা প্রখর ভাব আমাদের মধ্যে এসেছিল। হঠাৎ আমরা অনুধাবন করেছিলাম এই যন্ত্র কেমন পরস্পরের সঙ্গে সংবদ্ধ এবং পরস্পরের প্রতি নির্ভরশীল।

টর্টসভ্ আমাদের বললেন আমাদের পদক্ষেপকে সুসম্পূর্ণ করে তুলতে। তাঁর তত্ত্বাবধানে আমরা পায়ে পায়ে হাঁটলাম এবং প্রতি পদক্ষেপে আমাদের অনুভূতিগুলো লক্ষ্য করলাম।

উনি হাতে একটা ছড়ি নিলেন এবং দেখিয়ে দিলেন ঠিক কোথায় এবং কখন আমার ডান পায়ের পেশী শক্ত হয়ে উঠেছে। ঠিক তেমনি একইরকমভাবে ছড়ি হাতে নিয়ে উল্টো দিক দিয়ে হাঁটতে হাঁটতে আমার বাঁ পায়ের পেশীর টান ভাবগুলো দেখাচ্ছিলেন।

"লক্ষ্য কর," টর্টসভ বললেন, "আমার ছড়িটা যখন তোমার ডান পায়ের ওপর দিয়ে সরছে যে পা আবার সামনে ছড়ানো এবং তোমার শরীরের ভারটা গ্রহণরত তখন রাখামানভের ছড়ি নামাছে তোমার বাঁ পা ধরে যে পা তোমার দেহ ও তার ভর সরিয়ে দিচ্ছে নিজের ওপর থেকে। এবার ঠিক তার উল্টো সুরু হল, আমারটা চলছে নিচের দিকে আর ওঁরটা উঠছে ওপরদিকে। লক্ষ্য করলে কি, যে তোমাদের কোমর থেকে পায়ের আঙুল পর্যন্ত এবং আঙুল থেকে আবার কোমর পর্যন্ত আমাদের ছড়ির গতি পরস্পরের বিপরীতমুখী? যখন ওঁরটা নামছে তখন আমারটা উঠছে আবার ওঁরটা উঠছে তোআমারটা নামছে, এমনি। বাষ্পীয় ইঞ্জিনে পিস্টন কাজ করে ঠিক এমনিভাবে। ঠিক করে লক্ষ্য কর কেমন করে সংকোচন এবং প্রসারণ পরস্পরকে অনুসরণ করে চলছে।

"যদি আমাদের তৃতীয় একটা ছড়ি থাকত, তাহলে বুঝিয়ে দিতাম যে এই শক্তির একটা অংশ কেমন করে মেরুদণ্ডের মধ্যে দিয়ে প্রসারিত হয়ে ধাক্কাগুলোকে নরম করছে এবং ভারসাম্য বজায় রাখছে। এই কাজ সম্পন্ন করে মেরুদণ্ডের পেশীর সটান ভাব আবার নিম্নমুখী হয়ে যেখান থেকেউত্থিত হয়েছিল, সেই পায়ের আঙুলের কাছে নেমে যাচ্ছে।

"আর একটা সূক্ষ্ম জিনিস তোমাদের লক্ষ্য করার আছে," টর্টসভ বলে চললেন। "যখন আমাদের ছড়ি তোমার পাছার ওপরটায় আসছে তখন একটা গ্রন্থির জায়গায় এসে নিচে নামবার আগে অতি অল্প সময়ের জন্যে একবার থেমে থাকছে।"

"হ্যাঁ লক্ষ্য করেছি," আমরা জবাবে বললাম, "তবে ছড়ির এই ঘোরার কারণটা কি?

"তোমরা কি তোমাদের পাছার জয়েন্টের মধ্যে ঐ ঘোরার অনুভূতিটা বুঝতে পারছ না, পা বেয়ে নিম্নমুখী হবার আগে কোনো কিছু যেন সত্যিই ঘুরে নেমে যাচ্ছে? আমার কাছে এটা যেন সেই ইঞ্জিনের মত যেটা তার শেষ গন্তব্যস্থলে পৌঁছে আবার বিপরীত দিকে যাবার জন্তে প্রস্তুত হচ্ছে। আমাদের পাছার জয়েন্টে ঠিক তেমনি ধারা ঘোরার 'টার্ণ-টেবল' আছে, এবং এই গতির সম্পর্কে আমি সচেতন।

"আর একটি কথা। লক্ষ্য করেছ কি পেশীর উর্ধ্বগতিটা গ্রহণ করে পাছার জয়েন্ট কেমন দক্ষতার সঙ্গে তা আবার নিম্নগতিতে নামিয়ে দিচ্ছে? ওরা যেন ইঞ্জিনের সেই ব্যালেন্স হুইল, বিপদজ্জনক মুহূর্তে ধাক্কা সামলাচ্ছে। ঠিক এই সময়টিই আমাদের পাছা ওঠানামা করার সময়।"

দুই

আজ যখন হেঁটে বাড়ী ফিরছি, বলতে পারি পথের পাশ দিয়ে যারা হাঁটছিল তারা প্রত্যেকেই আমাকে মাতাল ঠাওরাচ্ছিল অথবা পাগল ঠাওরাচ্ছিল।

আমি হাঁটতে শিখছি।

কিন্তু কাজটা অত্যন্ত শক্ত।

যে মুহূর্তে শরীরের ভার এক পায়ের থেকে অন্য পায়ে চলে যাচ্ছে সেই মুহূর্তগুলো যেন আরও জটিল।

আমার হাঁটা যখন প্রায় শেষ হয়ে এসেছে, তখন মনে হল এক পায়ে থেকে দেহভার অন্য পায়ে সরিয়ে নেবার সময়কার—যেমন ডান পায়ের আঙুল থেকে বাঁ পায়ের গোড়ালী এবং তারপর (সরানোর গতিটা সম্পূর্ণ বাঁ পায়ে ছড়িয়ে পড়বার পর) আবার বাঁ পায়ের আঙুলের থেকে ডান পায়ের গোড়ালীতে।

আমার নিজের অভিজ্ঞতা দিয়ে আমি এও বুঝতে পারলাম যে অগ্রগমনের মসৃণতা এবং অভগ্নতা নির্ভর করে পায়ের স্প্রিংগুলোর পরস্পরের সঙ্গে সহযোগিতামূলক কাজের ওপরে, পাছা, হাঁটু, পায়ের গাঁট এবং আঙুলের পারস্পরিক সমন্বয়পূর্ণ সহযোগিতার ওপরে।

গোগোল মনুমেন্টের কাছে আমি প্রতিদিনই একবার করে আসি। ওখানে একটা বেঞ্চে বসে আমি পথচারীদের হাঁটার কায়দা লক্ষ্য করতে লাগলাম। দেখলাম তাদের মধ্যে একজনও আঙুলের শেষপ্রান্ত পর্যন্ত পদক্ষেপ করছে না এবং একটি ক্ষুদ্র মুহূর্তের জন্তে সেই শেষতম অবস্থায় থমকে থাকছে না। কেবল একটা মেয়ের মধ্যে দেখলাম গুঁড়ি মারার পরিবর্তে ভাসমান গতিভঙ্গী।

টর্টসভ ঠিকই বলেছেন, মানুষ জানে না কেমন করে তাদের পা নামক এই অপূর্ব দেহযন্ত্রটিকে ব্যবহার করতে হয়।

সুতরাং আমাদের তা শিখতে হবে। আমাদের একেবারে প্রথম থেকে শিখতে হবে কেমন করে হাঁটতে হয়, কেমন করে কথা বলতে হয়, কেমন করে দেখতে হয়, কাজ করতে হয়, সব।

আগে যখন টর্টসভ এই সমস্ত কথা বলতেন, আমি হাসতাম মনে মনে, ভাবতাম যে আমাদের কাছে স্পষ্ট চিত্রটা তুলে ধরবার জন্যে একটু বাড়িয়ে বলছেন। এখন আমি বুঝতে পারছি আমাদের শারীরিক মানের দিক থেকে ওঁর কথাগুলো সবই আক্ষরিকভাবে সত্য।

এই বুঝতে পারাটাই হল অর্ধেক জয়লাভ।

তিন

টর্টসভ আবার আমাদের গতির নমনীয়তার ক্লাসে এলেন। এবার এসে বললেন :

"যে গতি এবং ক্রিয়া জীবাত্মার বিশ্রাম কাল থেকে জন্মলাভ করে একটা অভ্যন্তরীণ রূপ অনুসরণ করে চলে, তা নাটক বা ব্যালে বা নমনীয় গতিসম্পন্ন অন্যান্য শিল্পের পক্ষে প্রয়োজনীয়।

"আমরা যখন কোন চরিত্রের বহিরঙ্গের দিকটা নিয়ে তৈরী হচ্ছি, তখনকার জন্যে কেবল এই ধরণের গতি বা নড়াচড়াই প্রয়োজন।"

"কেমন করে তা লাভ করা যায়?" একজন ছাত্র জিজ্ঞাসা করল।

"ম্যাডাম সোনোভা আমাদের এ সমস্যা সমাধানে সাহায্য করবেন।"

এই বলে উনি সাময়িক ভাবে ক্লাস ম্যাডাম সোনোভার হাতে তুলে দিলেন।

"এদিকে দেখ," ম্যাডাম সোনোভা বলতে সুরু করলেন।

"আমার হাতে দেখছ এক ফোঁটা পারদ। এখন আমি এটাকে ঠিক আমার তর্জনীর ডগায় ফেলব।"

বলতে বলতে উনি এমন ভঙ্গী করলেন যেন কাল্পনিক বস্তুটি উনি আঙুলের মধ্যে ইন্‌জেক্ট করে দিচ্ছেন, একেবারে পেশীর অভ্যন্তরভাগে।

"এবার তোমরা এটা এমন কর যেন জিনিসটা তোমাদের সারা শরীরে সঞ্চারিত হতে পারে," উনি আদেশের সুরে বললেন। "তাড়াহুড়ো কোরো না। ধীরে ধীরে কর কাজটা। প্রথমে আঙুলের গাঁট বেয়ে তারপর সোজা করে তালুর মধ্যে দিয়ে চালিয়ে দাও, তারপর কব্জির গাঁটে, সেখানে থেকে হাতে, কনুইয়ে। পৌঁছেছে?

গড়িয়ে চলছে কি? ঠিক স্পষ্ট বুঝতে পারছ কি? তাড়াহুড়োর কিছু নেই। নিজের নিজের মত করে অনুভব করবার চেষ্টা কর। চমৎকার। এবং লক্ষ্য কর ধীরে ধীরে ওটা তোমাদের কাঁধের মধ্যে দিয়ে চলেছে। ঠিক হয়েছে। দারুণ হয়েছে। তোমাদের সম্পূর্ণ হাত এখন সোজা হয়েছে, প্রতিটি গাঁট। না না, সম্পূর্ণ বাহুটা হঠাৎ একসঙ্গে একেবারে কাঠের মত করে ফেলে দিলে কেন? পারদটা গড়িয়ে নিচে নেমে বেরিয়ে যাবে, ঐ যাচ্ছে নেমে মেঝের দিকে, এবার ওকে আবার ধীরে ধীরে কাঁধ থেকে কনুইয়ের দিকে যেতে দাও। এবার বাঁকা কর, কনুই বাঁকা কর। ঠিক, এখনও বাকী হাতটা নামিও না নিচের দিকে। পারদটা যে হারিয়ে ফেলবে! এ্যাই, এবার চলুক আবার কব্জির দিকে, কব্জি ছাড়িয়ে। না, খুব তাড়াতাড়ি নয়। দেখ, লক্ষ্য কর ভাল করে। কব্জিটা একেবারে ঝুলিয়ে দিলে কেন? ধরে রাখ, পারদটা খুঁজে দেখ, ধীরে! ধীরে! বাঃ, ঠিক হয়েছে, এবার পর্যায়ক্রমে হাত এবং আঙুলের মধ্যে দিয়ে ওটা চালিয়ে দাও। এমনি করে। দাও, যেতে দাও। ধীরে, ঠিক হয়েছে। এই হল শেষ সংকোচন, এবার হাত খালি। পারদ সবটা বেরিয়ে গেছে।

"এবার আমি এই পারদ তোমার মাথার শীর্ষদেশ দিয়ে ঢেলে দোব," পল স্থুস্তভের দিকে চেয়ে উনি বললেন। তুমি ওটাকে তোমার ঘাড়ের মধ্যে দিয়ে, কশেরুকা থেকে মেরুদণ্ডের মধ্যে দিয়ে, পাছার হাড়ের মধ্য দিয়ে ডান পা বেয়ে, তারপর আবার ওপর দিকে উঠে পাছার হাড়ে বাঁক নিয়ে বাঁ পা বেয়ে যেতে দাও বাঁ পায়ের বুড়ো আঙুল পর্যন্ত। এবার ফিরিয়ে আন ওটা—পাছার হাড়, মেরুদণ্ড, ঘাড় এবং অবশেষে মস্তকশীর্ষে।"

তারপর আমরা সকলেই তাই করলাম। কাল্পনিক পারাকে আমাদের হাত-পা, কাঁধ, চোয়াল, নাকের মধ্যে দিয়ে ওঠানামা করিয়ে আবার অবশেষে বার করে দিলাম।

আমরা কি আমাদের পেশীর মধ্যে এর চলার পথটা অনুভব করতে পারছিলাম, অথবা আমরা কেবলমাত্র অনুমান করছিলাম যে ঐ কাল্পনিক পারদ আমাদের শরীর বেয়ে চলাফেরা করছে?

আমাদের শিক্ষিকা এ বিষয়ে চিন্তা করার সুযোগই দিচ্ছিলেন না, ব্যায়ামগুলো করাচ্ছিলেন এমন নিরবচ্ছিন্নভাবে।

"এ ব্যাপারে তোমাদের যা শেখবার আছে, পরিচালক মহাশয় সে সম্বন্ধে তোমাদের পরে বলবেন," উনি বললেন, "তবে ইতিমধ্যে যত্ন নিয়ে কাজ করে চল এবং এই অভ্যাসগুলো বার বার কর। অনেকক্ষণ ধরে বার বার করতে করতে তবেই এর অনুভূতি আসবে তোমাদের মনে।"

"কোস্টিয়া এখানে এস শিগ্‌গির," বললেন টর্টসভ, "এসে খোলাখুলি আমার

কথার উত্তর দাও। তোমার কি মনে হচ্ছে না তোমার সহপাঠিদের মধ্যে নড়াচড়ায় অনেক সহজ ভাব এসেছে ?"

মোটা লিওর দিকে আমার চোখ ফিরে গেল। আমি ওর সুগোল মসৃণ নড়াচড়া দেখে অবাক হয়ে গেলাম। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে আমি ভাবলাম যে ওর গোলগাল শরীরটার জন্যই ওটা সম্ভবপর হয়েছে।

কিন্তু আনা সম্পর্কে এ কথাও ভাবতে পারলাম না। আনার কোনাকাটা কাঁধ, খোঁচা খোঁচা কনুই, হাঁটু। নড়াচড়ায় এত নমনীয়তা ও কোথায় পেল ? তাহলে কি ঐ কাল্পনিক পারদ ওর শরীরের মধ্য দিয়ে অচ্ছেদগতিতে চলে এমনটি সম্ভব করেছে ?

বাকি পাঠটা টর্টসভ্ই পরিচালনা করলেন।

"ম্যাডাম সোনোভা পেশীজালের মধ্যদিয়ে কর্মশক্তির চলাচলের প্রতি তোমাদের বাহ্যিক মনোযোগ আকর্ষণ করে দিয়েছেন। আমরা যে বিষয়ের কথা ইতিপূর্বেই আলোচনা করেছি, সেই পেশী শিথিলকরণের শেষ বিন্দুতেও ঐ একই মনোযোগ দিতে হবে।

পেশীর আক্ষেপ নিরুদ্ধ শক্তির চলন ছাড়া আর কি ?

"গত বছরে তোমাদের রশ্মি (বাক্যহীন আলাপ ক্ষেপণের ব্যায়াম—অভিনেতার প্রস্তুতি দ্রষ্টব্য) করার সময়ে তোমরা দেখেছ যে শক্তি কেবল মানুষের দেহের ভেতরেই কাজ করে না, বাইরেও কাজ করে। শক্তি আমাদের অস্তিত্বের গভীর অন্তস্থল থেকে উত্থিত হয়ে শরীরের বাইরের জিনিসের ওপরে প্রসারিত হয়ে পড়ে।

"ঠিক ঐ সময়কার মত এবার আমরা গতির নমনীয়তার ক্ষেত্রে আমাদের একই মনোযোগ কেন্দ্রীভূত করব যেখানে এর ভূমিকা অনেকখানি। তোমাদের মনোযোগ যেন সব সময়ে তোমাদের ভেতরকার ঐ শক্তির চলনের সঙ্গে সঙ্গে থাকে কারণ তাহলে চলার সেই অশেষ এবং অভগ্ন রেখাটি সৃষ্টি করা সম্ভব হবে যেটা আমাদের শিল্পের পক্ষে অতি প্রয়োজনীয়।

"ঘটনাক্রমে এই ব্যাপারটা অন্যান্য শিল্প সম্পর্কেও প্রযোজ্য। তোমরা কি মনে কর না যে সংগীতের মধ্যে শব্দের ধ্বনি অভগ্ন রেখা থাকা প্রয়োজন ? স্পষ্টতই কোন বেহালার ছড় যদি তারের ওপর দিয়ে ধীর মসৃণভাবে না চলে, তাহলে সে বেহালা দিয়ে কোন সংগীত বেরিয়ে আসে না।

"আর যদি কোন চিত্রকরের আঁকা ছবি থেকে এই অভগ্ন রেখাটি সরিয়ে নেওয়া হয়, তাহলে কি হবে ? এটা ছাড়া তার সামান্য আউটলাইনও আঁকা চলবে কি ? কখনই না। ঐ রেখাটি চিত্রকরের অবশ্য প্রয়োজনীয়।

"গায়কের কথা ভাবো। নিরবচ্ছিন্ন সুমিষ্ট স্বর নিক্ষেপ করতে না পেরে

সে যদি ছাড়া ছাড়া শব্দের সমষ্টি বার করত গলা দিয়ে, তোমরা কি ভাবতে তার গান সম্পর্কে ?"

"আমি হলে তাকে বলতাম যে বাপু, মঞ্চে না উঠে হাসপাতালে যাও," ঠাট্টার সুরে আমি বললাম।

"তারপর নৃত্যশিল্পীর কাছ থেকেও তার নাচের এই বহমান সূত্রটি বিচ্ছিন্ন করে নাও। সে কি তখন নৃত্যশিল্প সৃষ্টি করতে পারবে ?" টর্টসভ প্রশ্ন করলেন।

"না, কখনো নয়।" আমি উত্তর দিলাম।

"বেশ। আর এই সব যে কোন শিল্পীর মতই অভিনয়শিল্পীরও অমনি অভগ্ন রেখা থাকার প্রয়োজন। না তোমরা কি মনে কর ও ছাড়াই কাজ চলতে পারে ?"

টর্টসভের সঙ্গে আমরা সবাই একমত হলাম যে তা চলতে পারে না।

"অতএব," উনি উপসংহার টেনে বললেন, "এ জিনিসটি আমরা সকল শিল্পের পক্ষেই অপরিহার্য বলে মনে করব।

"শব্দ, কণ্ঠস্বর, শব্দ অথবা গতি এর যে কোনটাতেই হোক না কেন, শিল্প সৃষ্টি হয় তখনই, যখন সেই অভগ্ন রেখাটি প্রতিষ্ঠিত হয়। যতক্ষণ সংগীতের স্থানে থাকে বিচ্ছিন্ন শব্দ-উচ্চারণ অথবা সুর, পূর্ণাঙ্গ ডিজাইনের স্থানে থাকে বিচ্ছিন্ন রেখা অথবা বিন্দুর সমষ্টি, অথবা সুসংবদ্ধ গতিশীলতার স্থানে থাকে পেশীর অক্ষেপ তখন সংগীত বা অংকন বা নক্সা বা নৃত্য, বা গৃহনির্মাণ-শিল্প, ভাস্কর্য অথবা নাট্যশিল্প এদের কোনটাই শিল্প থাকতে পারে না।

"আমি চাই যে তোমরা লক্ষ্য করবে কেমন করে এই অভগ্ন রেখাটিকে তৈরী করা যায়।

"আমাকে লক্ষ্য কর এবং আমি যা করছি তা কর। তোমরা দেখছ কাল্পনিক পারদসহ আমার হাত আমার পাশ দিয়ে ঝুলছে। এখন আমি এটা তুলতে চাই, সুতরাং সময়মাপক মেট্রোনম যন্ত্র অত্যন্ত ঢিমালয়ে চালিয়ে দাও, দশ নম্বরে। একটা বিট সিকি নোট। চারটে বিট মিলে হাতটা পুরো তুলতে যে সময় নেবে, তার এক চতুর্থাংশ।"

টর্টসভ তারপর মেট্রোনম যন্ত্রটা চালিয়ে আমাদের সতর্ক করে দিলেন যে তিনি কাজ আরম্ভ করছেন।

"এক গুণলাম, একটি সিকি নোট, এর মধ্যে আমি একটা গতিক্রিয়া সম্পাদন করলাম, হাতটা তোলা এবং শক্তিকে কাঁধ থেকে কনুইয়ে পরিচালিত করা।

"হাতের যে অংশ এখনও তোলা হয় নি সে অংশ থাকবে আলগা, সকল টান থেকে মুক্ত এবং একটা বেতের মত নিষ্প্রাণ। আলগা পেশী বাহুকে নমনীয় করে তুলবে, তাহলে যখন এটা সোজা হবে তখন হাঁসের ঘাড়ের মতই দেখাবে।

"তখন হাতটি তোলা বা নামানোর সময়ে বা এই সংক্রান্ত অন্যান্য নড়াচড়ার সময়ে হাতটা রাখতে হবে শরীরের বেশ কাছাকাছি। শরীর থেকে দূরে রেখে হাত তুললে সে হাত দেখাবে যেন এক দিক ধরে উঁচু করা একখানা ছড়ি। শরীর থেকে হাত দূরে সরাবে নিজে নিজে আবার নিজে নিজেই তা ফিরিয়ে আনবে। এই ভঙ্গিমার সুরু কাঁধ থেকে, তারপর হাতের একেবারে আগা দিয়ে ঘুরে আবার কাঁধের সেই সুরু করার জায়গায় ফিরে আসবে।

"সুরু করা যাক। তুই গোনো। মাপের এই দ্বিতীয় সিকিভাগ, এর মধ্যে পরবর্তী গতিক্রিয়া সম্পন্ন হল। কাল্পনিক পারদ কনুই থেকে কব্জিতে সরে গেল যখন হাতের ঐ অংশটা ওঠানো হল।

"এরপর তিন। তৃতীয় সিকিভাগ সময় কাটল কব্জি এবং একএক করে আঙুলের জয়েন্টগুলোর ওপরে।

"অবশেষে চার, শেষ সিকি নোট, সমস্ত আঙুলগুলো তোলা হয়ে গেল।

"ঠিক একই রকম ভাবে আমার হাতটা আমি নামাব, চারটে সংকোচনের গতিক্রিয়ার জন্যে চারটি সিকি নোট।

"এক, দুই, তিন, চার..."

এর পর হঠাৎ টর্টসভ মিলিটারির মতো জোরে জোরে আদেশ দেবার ভঙ্গিতে বলতে সুরু করলেন :

"এক!" তারপর থেমে দ্বিতীয় সংখ্যা। "দুই!" আবার নীরবতা। "তিন!" আবার থামা। "চার!" আবার এবং এইভাবে বারবার চলল।

অত্যন্ত ঢিমা গতির জন্যে দুটো আদেশের মাঝখানে থেমে থাকার সময় হচ্ছিল অনেকখানি। একটা বীট তারপরে একটা নৈঃশব্দ্য এ আমার গতিক্রিয়ার সচ্ছন্দভাবের পথে বাধা হয়ে উঠছিল। আমাদের হাত ঝাঁকুনি খেয়ে খেয়ে নড়ছিল যেন এবড়ো খেবড়ো পাথর বোঝাই পথের ওপর দিয়ে চলা গরুর গাড়ী।

"এবার একই অভ্যাস এর দ্বিগুণ বেগে করা যাক। এখন দুটো বীটে হবে এক এক সিকি নোট এবং একটা সুরে অর্দ্ধমাত্রার মত। তারপর দুই-দুই, তারপর তিন-তিন, তারপর চার-চার। ফলে একই সিকি নোটের মাপ কিন্তু আটটা অংশে বিভক্ত।"

ঐভাবে আমরা অভ্যাসটা করলাম।

"এখন তোমরা বুঝতে পারছ," টর্টসভ বললেন, "যে প্রত্যেকবার গোনার মাঝখানে বিরতিটা এখন অল্প, কারণ একই মাপের সময়ের মধ্যে বিরতি ঢুকে গেছে অনেকটা বেশী এবং তার ফলে গতিক্রিয়ায় অনেক নমনীয়তা এসেছে।

"এটা আশ্চর্য। এটা কি হতে পারে যে কেবল কণ্ঠস্বরের তারতম্যে হাত নামানোতে পরিবর্তন হয়েছে? অবশ্যই এর গোপন রহস্য ঐ শব্দগুলোর ভেতরে

নেই, আছে অন্তর্নিহিত শক্তির চালনে যে মনোযোগ নিহিত আছে, তার ওপর। বীট যত ছোট, একটা মাপের ভেতরে ততই বেশী শক্তি চেপে ধরা হচ্ছে, ফলে ফাঁকটা পুরণ হয়ে যাচ্ছে। অভগ্ন রেখাটি হচ্ছে মনোযোগের সেই রেখাটি যা শক্তির চলনের প্রতিটি মুহূর্তকে অনুসরণ করছে। এই মাপ আরও ছোট ছোট অংশে বিভক্ত হলে আরও ঘনসংবদ্ধ হয়ে যাচ্ছে, মনোযোগের রেখা এবং শক্তির চলন আরও ক্রমপ্রবহমান, ফলে বাহুর গতিও হচ্ছে তাই।

"এবার আমি যা বললাম তা পরীক্ষায় ফেলা যাক।"

এরপর আমরা পর পর পরীক্ষা করে চললাম। সিকি নোটকে তিন অংশে বিভক্ত করা হল, তারপরে চার অংশে, ছয়, বার, ষোল, চব্বিশ এবং আরও বেশী অংশে। গতিক্রিয়াগুলো একে অন্যের সঙ্গে জড়িয়ে গেল এবং অবশেষে অভগ্ন এবং চলমান হয়ে গেল ঠিক বীটগুলোর অনুরণিত ধ্বনির মতো। এক—এক—এক—এক—এক—এক—এক—এক, দুই—দুই—দুই—দুই—দুই—দুই—দুই—দুই, তিন—তিন—তিন—তিন—তিন—তিন—তিন—তিন, চার—চার—চার—চার—চার—চার—চার—চার……

অবশেষে আর আমি গুনতে পারছিলাম না, কারণ গুনতে গেলে অনেক তাড়াতাড়ি গুনতে হয়, আমার জিব তখন নড়ছিল, মৃদু মৃদু ধ্বনিও বেরোচ্ছিল কিন্তু কথাগুলো বোঝা যাচ্ছিল না কিছু। এই অবস্থায় এই অত্যুচ্চ গতির সময়ে আমার হাত কিন্তু নড়ছিল একেবারে অভগ্নভাবে এবং অত্যন্ত ধীরে ধীরে, কেননা মেট্রোনম যন্ত্রটা তখনও দশ নম্বরেই বাঁধা।

এর ফল হল এক আশ্চর্য নমনীয়তা। আমার হাতটা সত্যিই যেন একটা রাজহাঁসের ঘাড়ের মত বাঁকা হচ্ছিল, সোজা হচ্ছিল।

তখন টর্টসভ্ আমাদের বললেন:

"একটা জিনিসের সঙ্গে এর তুলনা আমরা করতে পারি, সেটা একটা খোলা মোটর। প্রথমে চালালেই থেমে থেমে কয়েকটা বিস্ফোরণের শব্দ, তারপর প্রপেলার চলার মত শব্দগুলো অবিচ্ছিন্ন হয়ে ওঠে।

"তোমাদের ক্ষেত্রেও ঠিক তাই। এক, দুই গোনার আদেশগুলো প্রথমে তোমাদের মুখ থেকে যেন ধাক্কা খেয়ে খেয়ে বেরিয়ে আসছিল কিন্তু এখন বীট গুনতে গুনতে তা হয়ে পড়েছে যেন কোন অতি নমনীয় গতির অভগ্ন অনুরণিত ধ্বনি। এই অবস্থাটি শিল্পে গ্রহণীয় কেননা এখন একটা প্রবহমান সুর এসে গেছে, এসেছে একটা ধীরপ্রবাহী গতি।

"এই অভ্যাস সংগীতের ছন্দে করলে একথা তোমাদের কাছে আরও স্পষ্ট হয়ে উঠবে, কেননা তখন তোমাদের কণ্ঠস্বরের পরিবর্তে তোমাদের কানে এসে প্রবেশ করবে মনোহর ক্রমপ্রবহমান অখণ্ড সংগীতের ধ্বনিরেখা।"

এই সময়ে রাখামানভ নিজে পিয়ানোয় বসে ধীর মৃদু ধ্বনিতে সুর বাজাতে লাগলেন। এবং তারই তালে আমরা আমাদের হাত-পা, মেরুদণ্ড বিস্তার করতে থাকলাম।

"তোমরা কি অনুভব করলে," টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন, "যে তোমাদের অন্তর্নিহিত শক্তি কেমন মহিমার সঙ্গে অভগ্ন রেখা ধরে এগোচ্ছে? **এই গতিই সাবলীলতার সৃষ্টি করে, সৃষ্টি করে দেহভঙ্গীর নমনীয়তা আমাদের যা অত্যন্ত প্রয়োজনীয়।**

"এই অভ্যন্তরীণ রেখা উত্থিত হচ্ছে আমাদের অস্তিত্বের গভীরতম প্রদেশ থেকে। যে শক্তি এ থেকে জন্মলাভ করে তা আবেগের রসে পরিপূর্ণ, ধীশক্তিতে সিঞ্চিত।

"বারংবার অভ্যাসের ফলে যখন তোমরা তোমাদের গতিক্রিয়া বহিরঙ্গের পরিবর্তে অন্তরানুভূতি দিয়ে করতে পারবে তখনই বুঝতে পারবে গতিতে আবেগ সঞ্চারের প্রকৃত অর্থ কি?

"আমাদের শিল্পের কাঁচা মাল হচ্ছে একটি নিরেট, অভগ্ন গতিরেখা, যাকে আমরা নমনীয় আকার দিয়ে থাকি।

"ঠিক যেমন করে মেসিনের মধ্যেদিয়ে যাবার সময়েঅচ্ছিন্ন পশম অথবা সুতোকে আকৃতি দেওয়া হয়, আমাদের কর্মধারাকে তেমনি শিল্পসম্মতভাবে বয়ন করে তুলতে হয়। কোন এক পয়েন্টে এসে গতি হয়ত হাল্কা হয়ে গেল, কোথাও বা জোর, তৃতীয় এক স্তরে হয়ত দ্রুত, তারপরে আবার ধীর, কোথাও বা গতি স্থির, ভগ্ন হয়ে গেল, ছন্দের জোর পড়ল আবার অবশেষে বেগমাত্রা এবং ছন্দের সঙ্গে একাকার হয়ে গেল।

"ক্রিয়ার কোন্ কোন্ মুহূর্তগুলি আমাদের মনের বাঁট গোনার মাপের সঙ্গে মিলে যাবে?

"এই অবস্থা ঠিক বর্ণনা করা যায় না। এ অতি ক্ষুদ্র খণ্ডমুহূর্ত যে সময়ের মধ্য দিয়ে অন্তরশক্তি আঙুলের গাঁট, ঘাড় অথবা মেরুদণ্ডের মত বিভিন্ন জোড়ের মধ্য দিয়ে পাস করে।

"ঐ খণ্ডমুহূর্তগুলোই আমাদের মনে দাগ রেখে দেয়। যখন আমরা আমাদের সেই কাল্পনিক পারদ এক জয়েন্ট থেকে আর এক জয়েন্টে গড়িয়ে দিই, তখন, যখন আমাদের শক্তি কাঁধের মধ্য দিয়ে, কনুইয়ের মধ্য দিয়ে, কব্জির মধ্য দিয়ে এবং আঙুলের গাঁটের মধ্য দিয়ে প্রবাহিত হয় তখন মনে মনে আমরা তার নোট রাখি। আর সেই জিনিসটাই আমরা করেছি সংগীতের অনুসঙ্গে।

"এমন হতে পারে এই সহযোগিতা একেবারে ঠিক পুরোপুরি মিল খেলো না, হতে পারে যখন এটা ঘটা দরকারতখনঘটল না, হতে পারে শক্তির এই সঞ্চার একটু

আগে বা একটু পরের মুহূর্তে এল। হয়ত তোমরা বীটগুলো ঠিক ঠিক ভাবে না শুনে এমনি মোটামুটিভাবে শুনলে। তার মধ্যে গুরুত্বপূর্ণ হচ্ছে যে এইভাবে বিভক্ত ক্রিয়াগুলি তোমাকে ছন্দের এবং তার বেগমাত্রার ধারণায় পরিপূর্ণ করে দেবে, যে বেগমাত্রা সম্বন্ধে তুমি সর্বদা সজাগ এবং তাদের যে ক্রমখণ্ডিত ভগ্নাংশ তোমার মনোযোগকে সর্বদা নিজের দিকে নিবদ্ধ রেখেছে এবং তাই তা সত্ত্বেও এক অখণ্ডিত গতিরেখার সৃষ্টি হয়েছে এবং সঙ্গে সঙ্গে সৃষ্টি হয়েছে এক অভগ্ন কর্মপ্রবাহ যা আমরা সর্বদা খুঁজে থাকি।"

অভ্যন্তরীণ ক্রিয়াসত্তার এই যে সুরে পরিণত হওয়া, এটি আমাদের কাছে মনোরম লাগছিল।

আমার পাশে দাঁড়িয়ে কঠোরভাবে অনুশীলনরত ভানিয়া লক্ষ্য করল যে "সংগীত প্রকৃতপক্ষে ওর নড়াচড়ার গতিকে মসৃণ করে একেবারে যেন তৈলাক্ত বিদ্যুতের মত করে তুলেছিল।"

ধ্বনি এবং ছন্দ এমন একটা মসৃণ ক্রমানুবর্তিতার এবং গতির এমন একটা হাল্কা সহজ ভাবের সৃষ্টি করে যাতে মনে হয় হাতটি যেন দেহসামীপ্য থেকে আপনিই উড়ে উড়ে ওঠে।

আমাদের পা নিয়ে, মেরুদণ্ড নিয়ে এবং ঘাড় নিয়ে আমরা একই অভ্যাস করলাম। এখানে আমাদের সেই শক্তি মেরুদণ্ডের রেখা ধরে অগ্রসর হল ঠিক যেমন অগ্রসর হচ্ছিল যখন আমরা পেশী নিয়ে অভ্যাস করছিলাম।

যখন সেই অন্তরশক্তির স্রোত নিচের দিকে নামছে আমরা তখন অনুভব করছি যেন কোন গভীর নিম্নপ্রদেশে আমরা নেমে যাচ্ছি। আর যখন মেরুদণ্ড বেয়ে আবার উঠছে তখন যেন আবার পৃথিবীর মাটির ওপরে উঠে আসছি।

পায়ের ওপরে যখন অনুরূপ অভ্যাস করলাম, তখন সে কাজ, হাঁটার সময়ে আমাদের পা এবং পায়ের পাতার পেশীগুলোকে চাঙ্গা করে তুলল।

যখনই শক্তি প্রবাহকে আমরা মসৃণ এবং ক্রমবাহী করে তুলতে পারছিলাম তখনই মাপা ইলাস্টিকের মত পদক্ষেপ করতে পারছিলাম। শক্তিপ্রবাহ যখন ফাঁকি দিয়ে দিয়ে আসছে, গ্রন্থির জায়গায় এসে যখন থেমে পড়ছে, তখনই আমাদের গতিভঙ্গী অসম এবং কাটা কাটা।

"যেহেতু তোমাদের চলার ভঙ্গীর মধ্যে আছে গতির অভগ্ন রেখা," টর্টসভ বললেন, "তার থেকে বোঝায় যে এর মধ্যে অন্তর্নিহিত আছে বেগমাত্রা বা টেম্পো এবং ছন্দ।

"এখানে যখন তোমাদের সেই শক্তিপ্রবাহ গ্রন্থির মধ্যে দিয়ে চলে (পা ছড়ানোর সময়ে, শরীর সামনে ঝুঁকে এগোবার সময়ে এবং তার বিকর্ষণের সময়ে, পা বদলের

সময়ে, ঝাঁকি সামলানোর সময়ে ইত্যাদি) তখন যে কোন গতিই তার বিভিন্ন ভগ্নাংশে ভাগ হয়ে পড়ে।

"সুতরাং অভ্যাস চলতে থাকার মধ্যে তোমাদের বেগমাত্রা এবং ছন্দের বীটের সঙ্গে অন্তরশক্তির গতিরেখার সামঞ্জস্য রেখে চলবে ঠিক যেমন আমরা করেছি হাত এবং মেরুদণ্ডের বেলায়।"

শক্তির সুনিয়মিত ছন্দোবদ্ধ চলন আনতে কী অসাধারণ মনোযোগের দরকার! একটু সামান্য সময়ের বিচ্যুতি হলেই একটা ঝাঁকুনি এসে যাবে এবং চলনের মসৃণতা ভেঙে যাবে সম্পূর্ণ গতিটা হয়ে পড়বে অসংবদ্ধ।

আমাদের শক্তিপ্রবাহে মাঝে মাঝে ছেদ ফেলতেও বলা হল। গতিমাত্রা ও ছন্দেও ছেদ পড়ানো হল। ফল হল একটা গতিহীন স্থির অভিব্যক্তি। অন্তর-সঞ্চারী আবেগের দ্বারা যখন এই কাজ অনুপ্রাণিত হল তখনই এর সত্যতায় বিশ্বাসবোধ এল। এই ধরণের অভিব্যক্তি, ক্রিয়ার কোন ধরে রাখা ভঙ্গী, যেন জীবন্ত ভাস্কর্য। কেবল অন্তর্নিহিত আবেগের প্রেরণাসঞ্জাত ক্রিয়াই যে মনোরম, তাই নয়, ছন্দ ও গতিমাত্রার প্রেরণাসঞ্জাত বিরতিও মনোরম।

কাজের শেষে টর্টসভ উপসংহার টানলেন:

"তোমাদের জিমন্যাষ্টিক ক্লাশে অর্থাৎ তোমাদের অনুশীলনের প্রথম অংশে তোমরা তোমাদের হাত, পা এবং শরীরের কেবলমাত্র বাহ্যিক গতি নিয়ে ব্যাপৃত ছিলে। এখন তোমরা তার থেকে বেশী কিছু শিখেছ, শিখেছ গতির অন্তরসঞ্চারী রেখা যা হচ্ছে নমনীয়তার ভিত্তি।

"এবার তোমাদের নিজেদেরই ঠিক করতে হবে এই দুটি লাইনের কোনটা, অন্তরসঞ্চারী কোন্‌টা বহিরঙ্গের, কোন্‌ রেখাটি বা বেশী গুরুত্বপূর্ণ। এর মধ্যে কোন্‌টি আবার মানবসত্তার চরিত্রনির্মাণে তার দৈহিক অস্তিত্ব মঞ্চের উপর স্থাপনের পক্ষে সবচেয়ে উপযোগী।"

আমাদের ঐক্যবদ্ধ মত শোনার পর টর্টসভ বললেন:

"তাহলে তোমরা বুঝতে পারছ যে গতির নমনীয়তার ভিত্তি হিসেবে তোমাদের গ্রহণ করতে হবে শক্তিপ্রবাহের অভ্যন্তরীণ চলনকে।

"শরীরের মধ্য দিয়ে অভ্যন্তরীণ শক্তিপ্রবাহের এই চলনকে আমরা বলি গতিমাত্রাবোধ।"

আমার নিজের অনুভূতির অভিজ্ঞতা দিয়ে এখন আমি বুঝেছি নমনীয়তার পক্ষে শক্তিপ্রবাহের চলনের গুরুত্ব কতখানি। আমি এখন যেন পরিষ্কার দেখতে পাচ্ছি যে মঞ্চের ওপরে ক্রিয়ারত অবস্থায় আমাকে কেমন দেখাবে। আমি এখন অভ্যন্তরীণ অভগ্ন রেখাটি অনুভব করতে পারছি এবং স্পষ্ট বুঝতে পারছি যে এটি ছাড়া গতির মধ্যে সৌন্দর্য আসে না। আমি এখন সব রকম আধখানা আধখানা,

কাটা কাটা গতিকে বর্জন করতে পেরেছি। এখনও অবশ্য সেই প্রসারিত ভঙ্গী আয়ত্ত করতে পারি নি, যাকে বলে অভ্যন্তরীণ আবেগের বহিঃপ্রকাশ, তবে এটা বুঝেছি তা আমি আয়ত্ত করার পথে।

অন্য কথায় বলতে গেলে আমি এখনও গতির নমনীয়তাবোধ অর্জন করতে পারি নি, কিন্তু আমি আমার নিজের মধ্যে তার প্রতিচ্ছায়া দেখতে পাচ্ছি এবং অনুভব করতে পারছি যে **বাইরের নমনীয়তা অন্তরের শক্তিপ্রবাহের চলনের ওপরে নির্ভরশীল।**

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ

সংযম ও নিয়ন্ত্রণ

এক

আজ দেখি, আমাদের মিউজিয়াম ক্লাসরুমের সামনেএকটু উঁচুতে একটা ব্যানার লাগানো তাতে এই কথাগুলো লেখা, "সংযম ও পূর্ণতা''।

কিন্তু টর্টসভ এ বিষয়ে সঙ্গে সঙ্গেই কথা তুললেন না। উনি আমাদের জিজ্ঞাসা করলেন পাগল নিয়ে অনুশীলনের কথা (**অভিনেতার প্রস্তুতি** দ্রষ্টব্য) আমাদের মনে আছে কি না। সে কাজে সাফল্যজনক উত্তরণ হয়েছিল যখন মনস্তাত্ত্বিক চিকিৎসালয় থেকে পলাতক এক পাগল দরজার বাইরেই দাঁড়িয়ে আছে মনে ভেবে আমি টেবিলের নিচে নিজেকে আবিষ্কার করেছিলাম একটা ভারী এশ্-ট্রে হাতে। সেই অনুশীলনটার প্রদত্ত পরিস্থিতির খুঁটিনাটি ব্যাখ্যা করে উনি আবার আমাদের সেটা করতে বললেন।

আমরা সব ছাত্রছাত্রীরা এতে বেশ আনন্দিত হয়ে উঠলাম কেননা কোন কাজ করবার জন্যে আমরা অস্থির হয়ে উঠেছিলাম। আমরা সত্যি সত্যিই যেন মারিয়ার ঘরে আছি, আর সত্যি সত্যিই যেন এ ঘরের আগেকার ভাড়াটে সেই পাগল পালিয়ে এসেছে এখানে আশ্রয় নিতে। তখন ধরা পড়াটা সে কেমন করে এড়াবে, সেই সমস্যাটা হয়ে উঠল বাস্তব। আর দরজা ঠেলে ধরে আটকে রেখেছিল ভ্যানিয়া, সে যখন হঠাৎ লাফ দিয়ে ছিটকে এল, আমরা পালালাম, মেয়েরা সত্যিই ভয়ে চিৎকার করে উঠল। একটু সময় কেটে যাবার পরে, তবে আমরা নিজেদের আবার সংগঠিত করে দরজায় ব্যারিকেড করে হাসপাতালে ফোন করবার ব্যবস্থা করতে পারলাম।

টর্টসভ্ আমাদের প্রশংসা করলেন, কিন্তু সে প্রশংসার মধ্যে কোন উত্তাপ ছিল না। আমরা বোঝাবার চেষ্টা করলাম যে অনেকদিন আমরা এই অনুশীলনটি করি নি, তাই এর খুঁটিনাটি কিছু কিছু ভুলে গেছি, অথচ তারপরেও যখন অনুশীলনটি আবার করলাম তখনও ওঁর ভাবভঙ্গীতে কোন পরিবর্তন দেখা গেল না।

"কি হয়েছে," আমরা জিজ্ঞাসা করলাম, "কি আপনি পেতে চান আমাদের কাছ থেকে?"

প্রায়ই যেমন উনি করেন তেমনি একটা চিত্রোপম উদাহরণ দিলেন। বললেন:

"কল্পনা কর তোমাদের সামনে আছে এক টুকরো সাদা কাগজ, যাতে অজস্র

হিজিবিজি আঁকা, আর অজস্র দাগ। আরও কল্পনা কর যে ঐ কাগজের ওপর একটা নরম পেন্সিল দিয়ে তোমাকে স্কেচ করতে হবে। আঁকতে হবে একটা দৃশ্য কিম্বা কারও ছবি। তা করতে গেলে প্রথমত তোমাদের ঐ কাগজটা থেকে সব হিজিবিজি এবং দাগ তুলে ফেলে দিতে হবে, কেননা ওগুলো থাকলে তোমাদের আঁকাও ধেবড়ে গিয়ে নষ্ট হয়ে যাবে। কাজেই এ কাজ করতে গেলে একখানা পরিষ্কার কাগজেরই দরকার তোমাদের।

"তোমাদের যে ধরণের কাজ, তাতেও ঐ একই ব্যাপার। সেখানে অতিরিক্ত ভঙ্গিমা ঐ হিজিবিজি ও নোংরা দাগ ধরারই মত জিনিষ।

"অভিনেতার অভিনয় যদি নানা ধরণের ভঙ্গিমায় বিচ্ছিন্ন হয় তবে তা হয় ঐ হিজিবিজি আঁকা কাগজেরই মত। অতএব তার চরিত্রের বাহ্যিক চিত্রণ যখন সে করবে, অন্তর-কল্পলোকের ভাবধারার বাহ্যিক রূপায়ণ যখন সে করবে, তখন অভিনেতাকে তার সমস্ত অতিরিক্ত ভঙ্গিমা বর্জন করতে হবে। কেবলমাত্র তাহলেই সে তার চরিত্রের কায়ারূপের তীক্ষ্ণাগ্র আউট্‌লাইনটি ফুটিয়ে তুলতে পারবে। অবাধ গতি এবং ভঙ্গী যদিও অভিনেতার নিজের কাছে বেশ স্বাভাবিক বলে মনে হয়, তাহলেও তা তার পার্টের চিত্রটিকে কর্দমাক্তই করে দেয়, তার অনুষ্ঠানকে অস্পষ্ট, একঘেয়ে এবং অসংবদ্ধ করে তোলে।

"অতএব প্রত্যেক অভিনেতাকে তার ভঙ্গীগুলোর রূপ এমন করে ধরে রাখতে হবে যাতে তারা সব সময়েই তার নিয়ন্ত্রণে থাকে এবং অভিনেতা যেন তার ভঙ্গীর নিয়ন্ত্রণে না চলে যায়।

"একটা তীব্র অনুভূতির নাটক প্রত্যক্ষ করার সময়ে একজন মানুষ প্রত্যক্ষ বস্তুর সম্বন্ধে সব ঠিক ঠিক বলতে পারে না। কারণ তেমন সময়ে চোখের জলে তার গলা বুজে যায়, তার স্বর যায় ভেঙে, তার অনুভূতি তার চিন্তাকে আচ্ছন্ন করে ফেলে। তার করুণ অবস্থা, যারা তাকে দেখছে তাদের মনোযোগ সরিয়ে নেয় এবং তার এই গভীর দুঃখ পাবার কারণ বোঝার পথে অন্তরায় সৃষ্টি করে। কিন্তু সময় সবচেয়ে বড় চিকিৎসক। সময় মানুষের ভেতরকার উত্তেজনা শান্ত করে আনে, তার অতীত অভিজ্ঞতার অনুভূতিগুলোকে নিজে নিজে সহ্য করা সম্ভব করে তোলে। তখন সে সঠিক বর্ণনা দিতে পারে ধীরে এবং সুস্পষ্টভাবে। সে যখন বর্ণনা দেয়, সে নিজে থাকে অনেকটা শান্ত। অন্যদিকে যারা সেই বর্ণনা শোনে, তাদের চোখে জল।

"আমাদের শিল্পের জন্যে প্রয়োজন ঠিক এই রকম সাফল্যের। অভিনেতা যখন বাড়ীতে বসে তার চরিত্রটি নিয়ে ভাবছে বা যখন চরিত্রটির মহড়া দিচ্ছে তখন তার হৃদয় নিংড়ানো চোখের জলে তার বুক ভাসবে যাতে পরে সে শান্ত হয়ে পড়ে, পার্টের পক্ষে অপ্রয়োজনীয়, বাধাস্বরূপ, এমন কতকগুলো বাড়তি আবেগকে বিসর্জন

দিয়ে আত্মস্থ হয়ে পড়ে। তখন মঞ্চে এসে সে স্পষ্ট সহজবোধ্যভাবে, গভীর অনুভূতির সঙ্গে চরিত্রের আবেদন দর্শকের দরবারে পৌঁছে দিতে পারে। এই অবস্থায় অভিনেতার চেয়ে দর্শকেরা হয় বেশী অভিভূত। অভিনেতা তার শক্তিকে সংহত রেখে ঠিক যে জায়গাটিতে প্রয়োজন, সেই জায়গাটিতেই শক্তি কেন্দ্রীভূত করবে এবং সে জায়গাটি হচ্ছে চরিত্রের অভ্যন্তরীণ অন্তরাত্মা।

"এমনটা প্রায়ই ঘটে থাকে যে সে সব ক্ষেত্রে মঞ্চের ওপরে অভিনেতারা কতকগুলি অতিরিক্ত এবং অপ্রয়োজনীয় ভঙ্গী নিয়ে এসে চরিত্রের পক্ষে অতিপ্রয়োজনীয় ক্রিয়াগুলি বর্জন করে যান। প্রায়ই, মুখের অভিব্যক্তির ওপরে যে অভিনেতার পুরোপুরি দখল আছে তিনি জনসাধারণকে তাঁর সেই অসাধারণ দক্ষতার ফল উপভোগ করতে দেন না, কারণ তিনি তাঁর বাহুর এবং হাতের কতকগুলো চপল এবং অতিরিক্ত ক্রিয়া তার সঙ্গে মিশিয়ে দেন। এই সব অভিনেতারা নিজেরাই নিজেদের সবচেয়ে বড় শত্রু, কেননা নিজেদের অসাধারণ গুণগুলি তাঁরা নিজেরাই ঢাকা দিয়ে রাখেন।

"ভাবভঙ্গীর অতিরিক্ত ব্যবহার পার্টে কৃত্রিমতার সৃষ্টি করে, যেমন করে ভাল মদের মধ্যে জলের ভেজাল। লাল একটুখানি মদ গ্লাসের নিচে রেখে জল দিয়ে পূর্ণ করে দাও, পাবে কেবল গোলাপী আভার একটা তরল পদার্থ। ঠিক তেমনি পার্টের পক্ষে প্রয়োজনীয় প্রকৃত ক্রিয়ারেখাটি অতিরিক্ত ভাবভঙ্গীর ভিড়ে হারিয়ে যায়, তাকে চিনে নেওয়া হয়ে পড়ে মুস্কিল।

"আমি এই মত পোষণ করি যে কেবলমাত্র ভঙ্গীর কারণে ভঙ্গী, চরিত্রের মধ্যে থেকে যে ভঙ্গীর প্রয়োজনীয়তা বেরিয়ে আসে না তেমন ভঙ্গী একেবারেই অপ্রয়োজনীয়, অবশ্য প্রায় বিরল কতকগুলো অবস্থার সময় বাদে। একটা ভঙ্গীর কেবল সাধারণ একটা ব্যবহার দিয়েই মানুষ তার চরিত্রের অন্তরাত্মাটি বা প্রধান অভগ্ন গতিরেখাটি তুলে ধরতে পারে না। তা করবার জন্যে মানুষকে এমন নজির সৃষ্টি করতে হবে যা তাকে প্রয়োজনীয় শারীরিক ক্রিয়ায় উদ্বুদ্ধ করতে পারে। তারাই সময়মত চরিত্রের অভ্যন্তরীণ আত্মাটিকে প্রকাশ করে দেবে।

"অতিরিক্ত অভিব্যক্তি অভিনেতাদের নিজেদের সৌন্দর্য দেখানোর, আড়ম্বর দেখানোর সংরক্ষিত ভাণ্ডার।

"অভিব্যক্তি ছাড়াও অভিনেতারা নিজেদের পার্টের দুরূহ অংশ সম্পন্ন করার কাজে সাহায্য পাবার জন্যে অনেক সময়ে কিছু কিছু অনৈচ্ছিক গতিক্রিয়ার আশ্রয় নিয়ে থাকে। এই বাহ্যিক অভিনেতাদের ভেতরে যে আবেগ নেই, তা জোর করে প্রকাশ করার জন্যে কতকগুলো আবেগের বাহ্যিক অভিব্যক্তি নিয়ে আসে। এই সব গতিক্রিয়াই নিয়ে আসে থিয়েটারি আক্ষেপ এবং অভিনেতার অত্যন্ত ক্ষতিকর পেশী সংকোচন। এর ফলে পার্টটি যে কেবল জ্যাবড়া হয়ে

পড়ে তাই না, পাটের ওপর থেকে অভিনেতার কর্তৃত্ব ও নিয়ন্ত্রণ হারিয়ে যায়, অথচ মঞ্চের ওপরে থাকার সময়ে সেটা তার সব সময়েই থাকা দরকার।

"তোমাদের মধ্যে অনেকেই এই দোষে দোষী, এবং সবচেয়ে বেশী দোষী হল ভানিয়্যা।

"কোন শিল্পী যখন মঞ্চের ওপরে সংযত, আত্মনিয়ন্ত্রিত অবস্থায় থাকে, কোন রকম আক্ষেপ বা খেঁচুনিকে প্রশ্রয় দেয় না, তখন তাকে দেখতে কত ভালো লাগে! তখন সেই আত্মসংযমের ফলে তার চরিত্রের সঠিক চিত্রটি আমাদের সামনে আমরা উদ্‌ঘাটিত হতে দেখি। যে চরিত্র চিত্রিত হচ্ছে, সেটি যখন অতিরিক্ত, অপ্রয়োজনীয় থিয়েটারি আক্ষেপে সমাচ্ছন্ন না থাকে তখন সেই চরিত্র গভীরতায় এবং অর্থবহতায় অবর্ণনীয় হয়ে ওঠে।

"থিয়েটারি আক্ষেপের বিরুদ্ধে আরও একটা কথা বলার আছে যে এই আক্ষেপ অভিনেতার প্রাণশক্তি অনেকখানি নষ্ট করে দেয়, যে প্রাণশক্তি চরিত্রের মূল প্রবাহের সঙ্গে প্রবাহিত হলে অনেকখানি ফলপ্রসূ হতে পারত।

"যখন তোমরা তোমাদের নিজেদের সত্তার মধ্যে ভাবভঙ্গীর নিয়ন্ত্রণ এবং সংযমের অবস্থাটা প্রত্যক্ষগোচর করতে পারবে, তখন দেখবে তাতে করে তোমাদের বাহ্যিক অভিব্যক্তি কতখানি প্রসারিত, পরিপূর্ণ পরিচ্ছন্ন এবং স্বচ্ছ হয়ে ওঠে। সঙ্গে সঙ্গে আবার ভাবভঙ্গীর আতিশয্যের অভাব পূরণ হয়ে যাবে তোমাদের কণ্ঠস্বরমাধুর্যে, তোমাদের অভিব্যক্তির অখণ্ডতায় এবং চরিত্রের পক্ষে যখন যেটুকু আবেগ বা অনুভূতির প্রয়োজন তখন ঠিক সেইটুকু হিসাবমত ব্যবহারে।

"চরিত্রায়ণের পক্ষে ভাবভঙ্গীর সংযম একটি অবশ্য প্রয়োজনীয় বস্তু। নিজের ব্যক্তিসত্তা থেকে নিজেকে সরিয়ে দিতে হলে এবং প্রতিটি চরিত্রাভিনয়ে একই ধরণের অভিব্যক্তির প্রকাশ এড়াতে হলে অতিরিক্ত ভাবভঙ্গীকে বর্জন করা দরকার। মঞ্চের বাইরে যত বাহ্যিক অভিব্যক্তি অভিনেতার ব্যক্তিসত্তার পক্ষে স্বাভাবিক বলে মনে হয়, সেইগুলিই মঞ্চাভিনয়ের সময়ে তাঁকে তাঁর চরিত্র থেকে পৃথক করে রাখে এবং প্রতিনিয়ত নিজের কথা মনে করিয়ে দিতে থাকে। চরিত্ররূপায়ণে অভিনেতা যদি চরিত্রের মধ্যে নিজের ব্যক্তিসত্তা বিসর্জন দিতে নাও পারেন তাহলেও অন্তত ঐ চরিত্রের উপযুক্ত ভাব, ভঙ্গী, ক্রিয়া ইত্যাদি দিয়ে তাঁর নিজেকে আড়াল করে রাখা দরকার।"

"এটা প্রায়ই ঘটে যখন একজন অভিনেতা চরিত্রের ঠিক উপযুক্ত বৈশিষ্ট্যপূর্ণ তিনটি কিম্বা চারটি ভঙ্গীর সন্ধান পান। সারা নাটক জুড়ে সেই কয়টি অভিব্যক্তি নিয়েই যাঁরা সন্তুষ্ট থাকতে চান, নড়াচড়ায় তাঁদের যথেষ্ট নিয়ন্ত্রণ দরকার দরকার সংযমের। কিন্তু এই তিনটি বৈশিষ্ট্যপূর্ণ অভিব্যক্তি যদি অভিনেতার নিজস্ব আরও

অনেক ভাবভঙ্গী গতি ক্রিয়ার মাঝখানে হারিয়ে যায়, তাহলে যে মুখোশের আড়ালে সে আত্মগোপন করেছিল তা তার মুখের থেকে খসে পড়বে এবং ভেতর থেকে অভিনেতার ব্যক্তিসত্তার প্রতিদিনকার রূপটিই প্রকাশিত হয়ে পড়বে। তা ছাড়া প্রতিটি পার্টেই যদি এমনটা ঘটে তাহলে জনসাধারণের ওপরে তার প্রভাব হবে খুব একঘেয়ে এবং বিরক্তিকর।

"অভিনেতার এ কথাও ভোলা উচিত নয় যে চরিত্রের বৈশিষ্ট্যপূর্ণ অভিব্যক্তি তাকে চরিত্রের নিকটবর্তী করে আনে, অপরপক্ষে তার ব্যক্তিসত্তার অভিব্যক্তিগুলো এসে পড়লে চরিত্র থেকে সে দূরে সরে যায়। এতে নাটক অথবা পার্ট, কোনটারই প্রয়োজন সঠিকভাবে পূর্ণ হয় না, কারণ তা পূর্ণ হবার পক্ষে যা প্রয়োজন তা হল চরিত্রের সঙ্গে সাদৃশ্যযুক্ত অনুভূতি, অভিনেতার ব্যক্তিসত্তার সঙ্গে সাদৃশ্যযুক্ত অনুভূতি নয়।

"এমনি বৈশিষ্ট্যপূর্ণ ভাবভঙ্গী অভিব্যক্তি অবশ্য আবার বার বার করা চলে না, কারণ তা হলে তার সাফল্য নষ্ট হয়ে সেগুলি একঘেয়ে এবং নীরস হয়ে পড়বে।

"অভিনেতা তার সৃষ্টিশীল কর্মে যতই সংযমের প্রয়োগ করতে পারবেন, তাঁর চরিত্রের কাঠামো এবং আকৃতি ততই পরিচ্ছন্ন হয়ে উঠবে এবং জনসাধারণের ওপরে তার প্রভাব হবে ততই শক্তিশালী। তখন তাঁর সাফল্য হবে অনেক বেশী এবং তার মধ্যেই নিহিত আছে নাট্যাকারেরও সাফল্য, কারণ অভিনেতার, পরিচালকের এবং এই সমষ্টিমূলক শিল্পকর্মে ব্যাপৃত সকল লোকের কাজের সাফল্যের ওপরেই নির্ভর করে তাঁর কাজ জনসাধারণের মধ্যে কতটা বিস্তার লাভ করবে।

"একদিন ব্রিউলভ্ যখন তাঁর ছাত্রদের চিত্রাঙ্কনের সমালোচনা করছিলেন, সেই সময়ে তুলি নিয়ে তিনি একটি অসমাপ্ত ক্যানভাসের ওপরে একটি মাত্র টান দিলেন, আর সঙ্গে সঙ্গে চিত্রটি জীবন্ত হয়ে উঠল। ছাত্রটি এই অলৌকিক ঘটনা দেখে অবাক হয়ে গেল।

"তাতে ব্রিউলভ্ তাকে ব্যাখ্যা করে বোঝালেন, 'অতি সামান্য একটি টান বা স্পর্শ থেকেও শিল্প কর্ম জন্মলাভ করতে পারে।'

"এই বিখ্যাত চিত্রশিল্পীর উক্তি আমরা আমাদের শিল্পেও কাজে লাগাতে পারি। আমাদের রোলকে জীবন্ত করে তোলবার জন্যে, তাকে পরিপূর্ণতায় স্থাপন করবার জন্যে আমাদের কাজেও ঐ সূক্ষ্মতম তুলির টান। ঐ একটুখানি তুলির টানের অভাবেই সম্পূর্ণ পরিপূর্ণতার ঔজ্জ্বল্য থেকে বঞ্চিত থাকে আমাদের শিল্পসৃষ্টি।

"অথচ প্রায়ই মঞ্চের ওপরে কত চরিত্রই আমরা অভিনীত হতে দেখি যার মধ্যে ঐ একটুখানি টানের অভাব। হয়ত চরিত্রটি বেশ পরিশ্রম করে তৈরী

করা, অথচ তাতে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ঐ বস্তুটিরই অভাব রয়ে গেছে। প্রতিভাশালী কোন পরিচালক হয়ত এসে অভিনেতার কানে একটি কথা বললেন, সঙ্গে সঙ্গে অভিনেতা উদ্দীপনায় জ্বলে উঠলেন এবং তাঁর অভিনীত চরিত্রটি বর্ণসুষমা-মণ্ডিত হয়ে তাঁর অন্তরের অন্তস্থল থেকে বেরিয়ে এল।

"এতে মিলিটারি ব্যাণ্ডের একজন পরিচালকের কথা মনে পড়ল। উনি লোকের মধ্যে সুপরিচিত ছিলেন, কেননা প্রতিদিন উনি বুলেভার্ডের ওপর দিয়ে হাতে সম্পূর্ণ বাদ্যের বাটগুলো দিতে দিতে হাঁটতেন। যখন তিনি তাঁর ব্যাণ্ড পরিচালনা করতেন তখনও ঐ একই গতিমাত্রা ব্যবহার করতেন। প্রথমে যখন বাজনাটা বেজে উঠল, তখন তার শব্দে তোমাদের মন আকৃষ্ট হবেই, কিন্তু পাঁচ মিনিটের মধ্যে কেবল তাঁর ব্যাটনের স্বতোৎসারিত আন্দোলন দেখতে পাবে। দেখতে পাবে তাঁর স্বরলিপির সাদা সাদা পাতাগুলি উল্টিয়ে যেতে। অথচ উনি একজন বাজে সংগীতশিল্পী নন। ওঁর ঐ ব্যাণ্ড বেশ ভাল এবং শহরে বেশ সুপরিচিত। তা সত্ত্বেও ওঁর বাদ্যে ছিল পরিপূর্ণতার অভাব, কেননা সংগীতের সেই অভ্যন্তরীণ সম্পদ নামক বস্তুটি ঐ বাদ্যে কখনো উন্মোচিত হয়ে শ্রোতাদের কাছে পৌছত না। ঐক্যতানের প্রতিটি সংগীতাংশই খুব যত্ন করে মসৃণভাবে তৈরী করা। প্রতিটি এমন সুশৃঙ্খলভাবে একটির পর একটি সাজানো যে শ্রোতারা একের সঙ্গে অন্যের অন্যের পার্থক্য ধরতেই পারে না। কিন্তু প্রত্যেকটা অংশেই সেই প্রার্থিত 'টান' টুকুরই অভাব, যে টান সমগ্র কাজটিতে একটা পরিপূর্ণতা এনে দিতে পারত।

"আমাদের মঞ্চেও অনেক অভিনেতা আছেন, যাঁরা ঐ একইভাবে তাঁদের পার্ট পিটিয়ে পিটিয়ে তৈরী করেন প্রয়োজনীয় ঐ 'টান'টির প্রতি মনোযোগ না দিয়েই।

"ওই ব্যাটন ঝাঁকানো সংগীত পরিচালকের সঙ্গে তুলনায় ঠিক বিপরীত এক জনের কথা আমার মনে পড়ছে। তিনি আর্থার নিকিশ, দেখতে খাট কিন্তু বেশ বড় মাপের সংগীতকার, যিনি তাঁর সংগীত দিয়ে অনেক কিছু বলতে পারেন, যা মানুষ কথা দিয়েও বলতে পারে না।

"কেবলমাত্র তাঁর ব্যাটনের সরু ডগাটা নাড়িয়ে তিনি এমন এক শব্দসমুদ্র তৈরী করতে পারতেন তাঁর অর্কেষ্টা দিয়ে, যার সাহায্যে তিনি সংগীতের সুপ্রশস্ত একটি চিত্র এঁকে যেতে পারতেন।

"এও কেউ ভুলতে পারে না, অনুষ্ঠান সুরু হবার আগে কেমন করে কত যত্ন নিয়ে তিনি তাঁর বাদ্যকরদের ওপরে একবার চোখ বুলিয়ে নিতেন। তারপর হলের মধ্যে গভীর নৈঃশব্দ্য নেমে আসার সময় পর্যন্ত অপেক্ষা করতেন এবং তারও পর যখন ব্যাটন ওঠাতেন, তখন তার সরু ডগাটিতে কেন্দ্রীভূত হত সমস্ত

বাদ্যকরদের এবং সম্পূর্ণ প্রেক্ষাগৃহের অখণ্ড মনোযোগ। এই অবস্থায় তাঁর ব্যাটনখানা ডেকে বলত, শোন, কান দাও, আমি শুরু করছি।

এমন কি প্রস্তুতির যেই মুহূর্তটিতেও নিকিশের মধ্যে সেই অবর্ণনীয় তুলির টানটি থাকত যা তাঁর প্রতিটি কাজে পরিপূর্ণতা এনে দিত। নিকিশের কাছে প্রতিটি পূর্ণ স্বর মূল্যবান, মূল্যবান প্রতিটি অর্ধমাত্রিক স্বর, সিকিমাত্রিক স্বর, অষ্টমাংশ মাত্রিক স্বর, ষোড়শাংশ মাত্রিক স্বর, প্রতিটি রেখা, প্রতিটি স্বরবিন্দু, প্রতিটি সুর-অনৈক্য এবং প্রতিটি সুর-সমন্বয় বা হার্মনি। নিকিশ একটা শব্দকেও হারিয়ে ফেলতেন না, কোন শব্দকে তার পূর্ণ মূল্য দিতে কার্পণ্য করতেন না। তাঁর ব্যাটন হাতে নিয়ে যন্ত্রগুলোর থেকে তিনি সংগীত মুচড়ে বার করে নিয়ে আসতে পারতেন, সংগীত বার করতে পারতেন বাদ্যকরদের হৃদয় নিংড়ে। ইতিমধ্যে তাঁর বাঁ হাত চলত চিত্রকরের তুলির মত। এই মসৃণ করে দিচ্ছেন, এই ঢিমা লয় এনে দিচ্ছেন এই আবার তা দ্রুতলয়ে এবং চড়া পর্দায় তুলে দিচ্ছেন। কি অপূর্ব তাঁর সংযম, কি অঙ্কের হিসাবে নিখুঁত, যা কখনো ওঁর অনুপ্রেরণায় বাধা দিচ্ছে না বরং সহায়তা হচ্ছে। ওঁর বেগমাত্রা একই পর্দায় বাঁধা, ওঁর ঢিমা লয় কখনো ঝুলে যায় না ব্যাগপাইপের একটানা একঘেয়ে শব্দের মত। নিকিশের ঢিমা লয়ের মধ্যেও যেন দ্রুতলয় অবস্থান করছে। উনি কখনো তাড়াতাড়ি বাজিয়ে ফেলবার বা অনাবশ্যক দেরী করবার চেষ্টা করতেন না। কেবলমাত্র শেষবেলায়, যখন সব কিছু বলা হয়ে গেছে, তখন হয়ত বেগমাত্রা উনি কিছু বাড়িয়ে অথবা কমিয়ে দিতেন হয়ত কি ছেড়ে এসেছেন তা ধরিয়ে দিতে, আর নাহয় দ্রুত লয়ের মাঝে কি হারিয়ে গেছে তা আবার দেখাতে। এবং তার জন্যে নতুন বেগমাত্রায় উনি সংগীতের নতুন নতুন খণ্ডাংশ তৈরী করে ছিলেন। উনি যেন বলতেন, 'কখনো তাড়াতাড়ি কোরো না। সংগীতের মধ্যে যা লুকোন আছে তার সব কিছু প্রকাশ করে দাও। এবার আসা যাক সংগীতের খণ্ডাংশগুলির শেষ পর্যায়ের কথায়। এই পর্যায়ে আগে থেকে কেউ অনুমান করতে পারে না খণ্ডাংশ দিয়ে তৈরী সংগীতের ওপর সামগ্রিকতার মুকুটমণিটি উনি কেমন করে সাজাবেন। সংগীতের গতি কি হবে এক নতুন ভাবে প্রসারিত লয়ে অথবা এক অপ্রত্যাশিত সুস্পষ্ট দ্রুত উচ্চতায় হবে এর পরিসমাপ্তি ?

"পরিচালকদের মধ্যে কতজন বলতে পারেন যে তিনি জানতেন, কেমন করে সংগীতের একেবারে ভেতরে প্রবেশ করে তার সমস্ত অংশের অতি সূক্ষ্ম অভি-ব্যক্তিগুলোকে ধরতে পারা যায় এবং তা পারা যায় নিকিশের মত গভীর অনু-ভূতির সাহায্যে যা কেবলমাত্র সুরের আবৃত্তি করা নয়, উজ্জ্বলতর রূপে সুরকে

জনসমক্ষে প্রকাশিত করা। নিকিশ তা করতে পারতেন তার কারণ কেবল তাঁর অসাধারণ সংযমই নয় অত্যাশ্চর্য তীব্র পরিসমাপন।

"ব্যাপারটা বোঝাবার পক্ষে কখনও কখনও বিপরীত উদাহরণ বেশী কার্যকরী হয় এবং আমাদের কাজে পরিসমাপ্তি ও পূর্ণতাপ্রাপ্তির গুরুত্ব কতখানি তা বোঝাবার জন্যে আমি এমনি একটি বিপরীত উদাহরণ ব্যবহার করব। তোমরা অনেক ঝলমলে অভিনেতা দেখেছ যাঁদের প্রায়ই ফার্স বা নৃত্যনাট্য বা গীতিনাট্যে দেখা যায়। তাঁদের সব সময়েই আনন্দোজ্জ্বল দেখাতে হয় নিজেদের, মানুষকে হাসাতে হয়, সজীব পদক্ষেপে হাঁটতে হয়। কিন্তু ভেতরে দুঃখ নিয়ে তেমন আনন্দিত দেখানো খুব শক্ত। সুতরাং তাঁদের এক বাহ্যিক রুটিন-মাপা কাজের আশ্রয় নিতে হয়। এমন অবস্থা সহজে পাবার পথ হচ্ছে বাহ্যিক বেগমাত্রা এবং ছন্দ। এই ধরনের অভিনেতা তাঁদের সংলাপগুলো বলে যান অত্যন্ত দ্রুতবেগে এবং ক্রিয়াকাণ্ডগুলিও ঘটিয়ে যান অতিরিক্ত দ্রুতগতিতে সম্পূর্ণ অভিনয়টি একটা গোলমেলে ব্যাপারে পরিণত হয় দর্শক যার মধ্যে ঠিক জড়িয়ে পড়তে পারে না। এখানে কোন লেগে থাকা বা ধরে থাকার ব্যাপার তোমরা পাবে না, পাবে না কোন সংযম, কোন পরিপূর্ণতা।

"থিয়েটারে যে সমস্ত শিল্পী অতি উচ্চ উচ্চ স্তরে উঠে গেছেন, তাঁদের মধ্যেকার সবচেয়ে বড় সম্পদ হল তাঁদের সংযম এবং পরিপূর্ণতা, তোমাদের চোখের সামনে যখন একটা চরিত্রকে পাপড়ি মেলতে দেখ, দেখ বিকশিত হয়ে উঠতে, তখন তোমরা মহান এক শিল্পকে প্রাণবন্ত করে তুলতে দেখার অভিজ্ঞতা লাভ কর।

"টমাসো স্যালভিনির মত প্রতিভাশালীদের সৃষ্টি যেন অপরূপ স্মৃতিসৌধ। এমন শিল্পীরা প্রথম অংকে তাঁদের চরিত্রের আকৃতিকে অসামান্য প্রশান্তির মধ্যে দিয়ে প্রকাশিত করে তার পরে ক্রমশ পরবর্তী দৃশ্যগুলিতে, পরবর্তী অংকগুলিতে একটির পরে একটি টুকরো জুড়তে থাকেন পরম শান্তভাবে এবং আত্মবিশ্বাসের সঙ্গে। যখন সমস্ত প্রয়োজনীয় অংশগুলো একসঙ্গে জুড়ে দেওয়া হয়ে গেল এবং সঠিক জায়গায় স্থাপিত করা হয়ে গেল, তখন আমরা পাই মানবিক আবেগ-অনুভূতি দিয়ে গড়া এক মহান স্মৃতিসৌধ—যাতে আছে ঈর্ষা, প্রেম, ভয়, প্রতিহিংসা, ক্রোধ। সংযম ও নিয়ন্ত্রণ ছাড়া এমনটি পারা সম্ভব নয়। একজন ভাস্কর তাঁর ব্রোঞ্জের মধ্যে তাঁর স্বপ্নকে রূপ দেন; একজন অভিনেতা তাঁর স্বপ্নের প্রাণপ্রতিষ্ঠা করেন তাঁর অভিনীত চরিত্রের মধ্য দিয়ে যে চরিত্রকে তিনি তাঁর অবচেতন সত্তা দিয়ে বুঝেছেন, অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীলতা দিয়ে উপলব্ধি করেছেন, উপলব্ধি করেছেন চরিত্রটির বিষয়বস্তু এবং উদ্দেশ্যের মধ্যে দিয়ে, যার প্রাণপ্রতিষ্ঠা তিনি করছেন তাঁর কণ্ঠ দিয়ে, তাঁর অভিব্যক্তি দিয়ে, তাঁর গতি দিয়ে, এবং তাঁর আবেগধারণের ক্ষমতার বুদ্ধিদীপ্ত প্রকাশ দিয়ে।

দুই

"মাই লাইফ ইন্ আর্ট গ্রন্থে", টর্টসভ, বললেন, "স্যালভিনির একটি অনুষ্ঠানের বিবরণ আছে, ওটা আবার পড়লে হয়ত তোমাদের লাভ হবে কিছুটা।"

সেদিন সন্ধ্যায় পল এবং আমি একখানি বই বার করে পড়লাম :

"স্যালভিনিকে আমি প্রথম দেখি বলশই থিয়েটারে, তখন উনি ওঁর ইতালির দলবল নিয়ে অভিনয় করছিলেন।

"অভিনয় চলছিল 'ওথেলো'র। জানি না কেমন করে এমনটা হল, এই মহান শিল্পীর আগমন সম্পর্কে আমার কিছুটা অন্যমনস্কতার দরুণই হোক, অথবা হতে পারে পোজার্টের মত অন্যান্য প্রতিভাশালী অভিনেতারা নামভূমিকার বদলে ইয়াগোর চরিত্রে নামছেন, সে কথা মনে করেই হোক, আমার সমস্ত মনঃসংযোগ প্রথমত গিয়ে পড়েছিল ইয়াগোর ওপর, ভেবেছিলাম উনিই স্যালভিনি।

আমি নিজেকে বললাম, 'অবশ্যই ওঁর কণ্ঠটা ভাল, ওঁর অন্যান্য গুণও আছে একজন ভাল অভিনেতার যা থাকা দরকার, ওঁর চেহারাটাও ভাল, অভিনয়ও করেন স্বাভাবিক ইতালিয় পদ্ধতিতে। তবে ওঁর মধ্যে তো অসাধারণ কিছু দেখছি না। ওথেলোর অভিনয় যিনি করছেন উনিও একই রকম ভাল করছেন। উনিও ভাল অভিনেতা, অপূর্ব কণ্ঠ, সুন্দর উচ্চারণ, চমৎকার গতিভঙ্গী।'

"যাঁরা স্যালভিনীর প্রথম শব্দ-উচ্চারণেই মূর্চ্ছা যান তাঁদের ওপরে আমি ছিলাম কিছুটা অপ্রসন্ন।

"মনে হচ্ছিল যে নাটকের আরম্ভ থেকেই এই মহান অভিনেতা জনসাধারণের মনোযোগ তাঁর প্রতি আকৃষ্ট করতে চাননি। যদি তিনি তা চাইতেন তাহলে মাত্র একটি অত্যাশ্চর্য বাক্যবিরতির মধ্যে দিয়েই তা করতে পারতেন। এবং সেনেটের দৃশ্যে পরে যা করলেনও, তা হচ্ছে এই। এই দৃশ্যের প্রথম দিকটাতেও নতুনত্ব কিছু ছিল না ওঁর অভিনয়ে, কেবল স্যালভিনির মুখ, তাঁর পোষাক, তাঁর মেক-আপ এই সমস্তই আমি লক্ষ্য করছিলাম। এমন কথা আমি বলতে পারি না যে ওগুলোর মধ্যে আমি অসাধারণ কিছু দেখেছিলাম। ওঁর মেক-আপ? মনে হল মেক-আপ উনি যেন লাগাননি। ওটা যেন পুরোপুরি ওঁরই মুখ, আর এমনও হতে তো পারে যে মেক-আপ লাগানোর ওঁর কোন দরকার ছিল না। বড় একটা সুচাঁল ওঁর গোঁফ, একটা পরচুলা যা খুব স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে। ওঁর মুখ চওড়া, ভারী এবং প্রায় মোটামত। একটা প্রাচ্যদেশীয় ছোঁয়া

ওঁর কোমর থেকে ওঁর বেল্ট থেকে ঝুলে আছে তার ফলে এবং ওঁর মুরের গাউনও শিরোবস্ত্রের আবরণে ওঁকে দেখাচ্ছে বেশ মেদবহুল। সব মিলে দৃশ্যটা ঠিক সৈনিক ওথেলোর মত নয়।

"অথচ···

"স্যালভিনি প্রধান বিচারকের ডায়াসের কাছে এগিয়ে গেলেন, এক মুহূর্ত নিজের চিন্তায় নিজেকে আবৃত রাখলেন, তারপর আমাদের সম্পূর্ণ অগোচরে সেই বিশাল বলশই অপেরা হাউসের পূর্ণ প্রেক্ষাগৃহ দর্শককে একেবারে হাতের মুঠোর মধ্যে নিয়ে নিলেন। মনে হল মাত্র একটি ভঙ্গিমা দিয়েই উনি এই কাজটি সম্পন্ন করলেন। প্রেক্ষাগৃহের দিকে না তাকিয়ে উনি ওঁর হাতটা প্রসারিত করে দিলেন এবং এমনভাবে আমাদের ওঁর মুঠোর মধ্যে ধরে ফেললেন, যেন আমরা পিঁপড়ে কি মৌমাছি। উনি হাত মুঠো করলেন, আমরা সমাধিক্ষেত্রের নিঃশ্বাস অনুভব করলাম, উনি হাত খুললেন, যেন মুক্তি পেলাম। আমরা ওঁর সম্পূর্ণ আয়ত্তের মধ্যে এবং তেমনিই আমাদের থাকতে হবে অভিনয়ের শেষ পযন্ত, কিম্বা হতে পারে তার অনেক পরে পর্যন্তও। এখন আমরা বুঝতে পারছি কে এই প্রতিভাশালী ব্যক্তিটি, কি তাঁর স্বরূপ। প্রথমত মনে হচ্ছিল ওঁর ওথেলো যেন ওথেলো নয়, যেন রোমিও। যেন ওঁর চোখ দুটো তাকিয়ে আছে দেসদেমনা ছাড়া আর কাউকে দেখবার জন্যে নয়, কোন কিছুই দেখবার জন্যে নয়। যেন উনি কেবল তাঁরই কথা ভাবছেন, যাঁর ওপরে ওঁর বিশ্বাস অগাধ এবং আমরা অবাক হলাম এই কথা ভেবে যে কেমন করে ইয়াগো এই রোমিওকে এমন ঈর্ষাপরায়ণ ওথেলোতে রূপান্তরিত করতে পেরেছিল।

"স্যালভিনি যে আমাদের ওপরে কি ভাব বিস্তার করেছিলেন, তা কেমন করে বোঝাব? হয়ত বোঝানো যায় কবির সেই কথাটি বলে, 'সৃষ্টি হলো অনন্ত কালের জন্য'। এমনি করেই অভিনয় করেছিলেন স্যালভিনি।"

সপ্তম পরিচ্ছেদ

উচ্চারণ ও সংগীত

এক

যে থিয়েটারের সঙ্গে আমাদের নাট্যবিদ্যালয়টি সংলগ্ন, সেই থিয়েটারে এক অনুষ্ঠানের সময়ে আমি নেপথ্যশব্দানুষঙ্গ পরিচালনা করছিলাম। বিরতির সময়ে আমি উইংসের পাশে টর্টসভের সঙ্গে কয়েকজন অভিনেতার কি কথা হচ্ছে শুনতে পেলাম।

কোন এক অভিনেতার অভিনয়ানুষ্ঠানের সম্পর্কে টর্টসভ কিছু মন্তব্য করলেন, কিন্তু দুর্ভাগ্যবশত আমি তা শুনতে পেলাম না, উত্তরে অভিনেতাটি কি বললে তাও শুনতে পেলাম না। যখন থেকে আমি শুনতে পেলাম তখন পরিচালক তার কাছে তাঁর নিজের কোন অভিজ্ঞতার বর্ণনা দিচ্ছেন। শিক্ষা দেবার জন্যে উনি প্রায়ই যেমন নিজের অভিজ্ঞতার কথা কিছু কিছু বলে সেই অভিজ্ঞতা থেকে তাঁর নিজের শিক্ষা সম্বন্ধেও বলে থাকেন, তেমনি করে।

উনি যা বলছিলেন তা হল অল্পবিস্তর এই :

"যখন আমি নিজে নিজে আবৃত্তি করতাম তখন যথাসম্ভব সাদামাঠাভাবে ; কোন কৃত্রিম করুণভাবের স্বরভঙ্গী অথবা ছন্দের ওপর অস্বাভাবিক জোর দেওয়া ইত্যাদি না এনেই করতাম। কবিতাটির অন্তঃস্থলে আমি পৌঁছবার চেষ্টা করতাম। তাতে যে ভাবের সৃষ্টি হত তার কারণ হচ্ছে যে শব্দগুলো আমি পাঠ করতাম সেগুলো অনুরণিত হত, ঝংকৃত হত, হয়ে আমার উচ্চারণে একটা মহিমার সঞ্চার করত এবং একটা সংগীতের মূর্চ্ছনা নিয়ে আসত।

যখন কথা বলার এই পদ্ধতিটা আমি মঞ্চে নিয়ে এলাম, আমার সহ অভিনেতারা আমার অনুভূতি এবং ভাব প্রকাশের এই নতুন পদ্ধতিতে এবং আমার কণ্ঠস্বরে যে পরিবর্তন এসেছিল তা শুনে বিস্মিত হল। তারপর আমার মনে হল যে সমস্যাটার সমস্ত দিকের সমাধান আমি করতে পারি নি। অভিনেতার নিজের শব্দোচ্চারণে যে কেবল নিজেই খুশী থাকলে চলবে তাই নয় তদুপরি উপস্থিত দর্শকজনকেও সবকিছু শোনাতে হবে এবং বোঝাতে হবে। শব্দ এবং তার উচ্চারণভঙ্গী সবই সহজে তাদের কানে পৌঁছেও দিতে হবে।

"এর জন্যে প্রকৃত ক্ষমতার প্রয়োজন। সে ক্ষমতা যখন আমার এল, তখন বুঝলাম যে কাকে আমরা বলি 'শব্দানুভূতি'।

"কথা হল সংগীত। কোন পার্টের বা কোন নাটকের বাণী হল সুর। মঞ্চের ওপরে শব্দোচ্চারণ করা গান করার মতই শক্ত। এর জন্যে দরকার উপযুক্ত শিক্ষার, দরকার টেকনিকের। যখন সাধা গলা এবং উচ্চাঙ্গের শব্দক্ষেপণ-ক্ষমতাযুক্ত কোন অভিনেতা তাঁর পার্ট করতে গিয়ে শব্দ উচ্চারণ করেন, আমি তাঁর অনবদ্য শিল্পসৃষ্টিতে অভিভূত হই। যদি তাঁর বাণী হয় ছন্দোময়, সেই ছন্দের মধ্যে অনিচ্ছাসত্ত্বেও আমি বাঁধা পড়ে যাই, সে ছন্দের আন্দোলনে আমি আন্দোলিত হই। তিনি যদি তাঁর পাঠের শব্দগুলোর অন্তস্থলের মধ্যে প্রবেশ করেন, তাহলে তার সঙ্গে আমাকেও নিয়ে যান নাট্যকারের সৃষ্টির গোপন অন্তরলোকে এবং নিজেরও অন্তরাত্মার মাঝখানে। যখন অভিনেতা শব্দের সেই সজীব ধ্বনিগুলোর মধ্যে অলঙ্কার প্রয়োগ করেন তখন তিনি নিজের সৃষ্টিশীল কল্পনা দিয়ে যে কল্পলোকের সৃষ্টি করেছেন, তার অভ্যন্তরভাগটি আমাদের অনুভূতির দৃষ্টিপথের সামনে একটি ঝলকেই তুলে ধরেন।

"যখন কোন অভিনেতা তাঁর গতিক্রিয়াকে নিয়ন্ত্রিত করে সুউচ্চারিত শব্দ এবং কণ্ঠের প্রয়োগ করেন তখন আমার কাছে সেটা হয়ে ওঠে এক অপূর্ব সঙ্গীতের অভিযোজনা। সুকণ্ঠের অধিকারী যখন কিউ' নিয়ে মঞ্চে প্রবেশ করেন তখন তাঁর সে স্বর কানে সংগীতের মতই মনে হয়। তার বিপরীতে পবিত্র সুউচ্চ মহিলা কণ্ঠ যেন বেহালার ছড় টানা কি বাঁশিতে সুর তোলার মতন। নাট্যাভিনেত্রীর বুকের থেকে বেরিয়ে আসা গভীর শব্দোচ্চারণ আমাকে ভায়োলা সুরযন্ত্রের কথা মনে করিয়ে দেয়। মহৎ পিতার ড্রিম ড্রিম কণ্ঠ 'বাসুনের' মত ভিলেনের কণ্ঠ যেন 'ট্রম্বোন' যার ভেতর থেকে একটা গুড়্ গুড়্ শব্দ ওঠে, যেন অবরুদ্ধ ক্রোধের চাপা গর্জন।

"সামান্য একটা বাক্যাংশের উচ্চারণের মধ্যে যে সংগীতের অর্কেস্ট্রা আছে, এমন কি এই ছোট শব্দ কটি উচ্চারণের মধ্যে—ফিরে এসো'—তুমি ছাড়া আমি বাঁচবো না'—কেমন করে যে অভিনেতারা তা অনুভব না করে থাকতে পারে!

"কথা কটি কতরকম ভাবে বলা যায়, প্রতিবারই যেন নতুন করে বলা! কথা কটির মধ্যে কত না রকম অর্থ প্রয়োগ করা যায়! কত রকম ভাব! কেবলমাত্র বিরতির এবং ঝোঁকের স্থানগুলো পরিবর্তন কর, করলেই নতুন নতুন অর্থের সন্ধান পাবে। মৃদু বিরতির সঙ্গে ঝোঁক মিলে পরবর্তী শব্দটিকে তীব্র ও অন্যান্য শব্দের থেকে স্পষ্ট করে তোলে। নিঃশব্দ দীর্ঘ নীরবতা শব্দকে নতুন অর্থবহ করে তোলে। গতিভঙ্গী, মুখের অভিব্যক্তি স্বরক্ষেপণও এতে সহায়তা করে। এই পরিবর্তন নতুন ভাবাবেগ নিয়ে আসে, কথাগুলোর মধ্যে নতুন অর্থ বহন করে আনে।

"উদাহরণস্বরূপে ধর প্রথম দুটো শব্দ 'ফিরে এসো' তারপর হতাশাপূর্ণ এক

যতি। কারণ যে গেছে সে আর ফিরে আসবে না। করুণরসের আবহাওয়ার এই সূত্রপাত।

"'তোমাছাড়া আমি' তারপর একটা বিরতি, পরের গুরুত্বপূর্ণ 'বাঁচবো না' শব্দটি যাতে জোর পায়। স্পষ্টতই কথা কটির মধ্যে এটিই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ শব্দ। এই শব্দটি আরও বৈশিষ্ট্যময় করে তোলার জন্যে আর এ'টা ছোট নিঃশ্বাসের বিরতি, তারপর শেষের কথা কটি 'বাঁচবো না'।

"'বাঁচবো' এই শব্দটি, যার জন্যে এই সম্পূর্ণ সঙ্গীতময় শব্দসমষ্টি তৈরী হয়েছে সেই শব্দটি যদি একেবারে হৃদয় ছিঁড়ে বেরিয়ে আসতে পারে, যদি পরিত্যক্ত মহিলাটি যে মানুষটিকে চিরকালের জন্যে আপন তনুমনপ্রাণ সমর্পণ করেছে তার উদ্দেশ্যে কথা কটি তার অবশিষ্ট সমস্ত শক্তি দিয়ে প্রয়োগ করতে পারে, তাহলে সেই শব্দোচ্চারণ এক বঞ্চিত নারীসত্তার আহত আত্মাটিকে বহন করে আনতে সক্ষম হবে। কিন্তু প্রয়োজনের খাতিরে আমরা বিরতিগুলো সম্পূর্ণ অন্য ভাবে ভাগ করে ফেলতে পারি এবং সেক্ষেত্রে তা হবে এই :

'ফিরে এসো'—বিরতি 'আমি' (নিঃশ্বাস) 'তোমাছাড়া'…(নিঃশ্বাস) 'বাঁচবো না।'

এবার জোর পড়ল 'তোমাছাড়া' এই শব্দ দুটির ওপরে। এই শব্দ দুটির মধ্যে এক হতাশ নারীর আর্তি আমরা শুনতে পেলাম, জীবন যার কাছে অর্থ হারিয়েছে। কথা কটির রঙ্ একেবারে বদলে গেল এবং আমরা অনুভব করলাম একটা প্রবঞ্চিত নারীসত্তা তার সমস্ত অস্তিত্বের শেষ প্রান্তে এসে দাঁড়িয়েছে এবং সামনে এখন তার এক বিশাল গহ্বর।

"চিন্তা কর মাত্র একটা শব্দগুচ্ছের মধ্যে কতখানি ভাবসম্পদ ভর্তি করা যায়, এবং ভাষা কত সম্পদশালী পদার্থ। ভাষা শক্তিশালী, নিজে নিজেই শক্তিশালী নয়, মানুষের মনকে মানবাত্মাকে সে বহন করে তাই সে শক্তিশালী, তাই সে বলীয়ান। প্রকৃতপক্ষে 'ফিরে এসো, আমি তোমাছাড়া বাঁচবো না' এই কথা ক'টির মধ্যে এক গভীর অনুভূতি লুকিয়ে আছে,—অন্তর্নিহিত আছে একটা পরিপূর্ণ মানবজীবনের হাহাকার।

"অথচ সমগ্র নাটকের বৃহত্তর প্রেক্ষাপটে, কিম্বা একটি সম্পূর্ণ দৃশ্যের বিচারে অথবা অঙ্কের বিচারে একটি শব্দগুচ্ছ কতটুকু অংশ? বিশাল সম্পূর্ণতার একটি অতি ক্ষুদ্র ভগ্ন অংশ ভাগ মাত্র।

"ঠিক যেমন অণুর সমষ্টি দিয়ে গোটা পৃথিবীটা তৈরী, তেমনি ধ্বনি দিয়ে তৈরী শব্দ, শব্দ দিয়ে শব্দ সমষ্টি, শব্দসমষ্টি দিয়ে চিন্তা আর চিন্তা দিয়ে তৈরী দৃশ্য, অংক এবং যার মধ্যে আছে হ্যামলেট, ওথেলো, হেড্ডা গ্যাবলার, মাদাম র‍্যানেভ্স্কায়ার

মত মহান সব নাটক, মানবাত্মার এক একটি মহান ট্রাজেডী। সবটা নিয়েই তৈরী যেন একটা বিরাট সিম্ফনী।"

আজকে ক্লাসে এসেই টর্টসভের মুখ দিয়ে কতকগুলি অদ্ভুত শব্দ উচ্চারিত হতে শুনলাম। আমরা অবাক হয়ে একবার ওঁর দিকে তাকাই, আর একবার পরস্পরের দিকে তাকাই।

"তোমরা কি বুঝতে পারলে না, কি বললাম?" একটু থেমে পরে উনি জিজ্ঞাসা করলেন।

"এক বর্ণও না," আমরা স্বীকার করলাম, "ঐ ধমক্‌মেশানো শব্দগুলোর অর্থ কি?"

"'সময় হয়েছে তোমার সুখের দ্বার খোলবার।' যে অভিনেতা এই শব্দ কটা উচ্চারণ করেছিলেন, তাঁর কণ্ঠস্বর বেশ সুউচ্চ, থিয়েটার হলের সব জায়গা থেকেই বেশ শোনা যায়। অথচ একই কথা আমার মুখ থেকে এখন যেমন তোমরা শুনলে আমরাও সেদিন তাঁর মুখ থেকে ঠিক তেমনি শুনেছিলাম, শুনে ঠিক তোমাদের মতই ভেবেছিলাম যে উনি কাকে যেন ধম্‌কাচ্ছেন", টর্টসভ ব্যাখ্যা করে বোঝালেন।

"এই হাস্যকর উদাহরণটি আমার মনে গেঁথে গিয়েছিল। এর থেকে যা আমি উপলব্ধি করেছিলাম, সে কথা একটু খুলে বলা দরকার :

"দীর্ঘকালের অভিনয় এবং নাট্যপরিচালনার অভিজ্ঞতা দিয়ে আমি বুঝেছি যে, প্রত্যেক অভিনেতারই সুন্দর সুস্পষ্ট উচ্চারণ এবং স্বরক্ষেপণ থাকা দরকার। তাঁকে যে কেবল প্রত্যেকটি শব্দ বা শব্দগুচ্ছকেই অনুভব করতে হবে তাই নয়, প্রতিটি শব্দাংশ এবং অক্ষরকেও অনুভব করতে হবে। আসলে কথাটা কি, না যে সত্য যত সহজ, সেই সত্যে পৌঁছতে তত দেরী হয়।

"আমরা আমাদের নিজেদের ভাষাকে অনুভব করি না। অনুভব করি না শব্দগুচ্ছ, শব্দাংশ বা অক্ষরগুলিকে, আর তাই সেগুলি বিকৃত করা আমাদের কাছে এত সহজ হয়ে ওঠে। 'ভ' কে আমরা বলি 'ফ' 'গ'কে 'ক'। এর সঙ্গে আছে তো-তো করে, আটকে আটকে বা নাকিসুরে ভাল কথাকে বিকৃত করে বলার প্রবণতা।

"যেখানে মানুষের মুখ থাকার কথা, সেখানে যদি থাকে তার কান, এবং কানের জায়গায় থাকে চোখ তাহলে তাকে যে রকম দেখায় বিকল্প ধ্বনিযুক্ত শব্দোচ্চারণও শুনতে ঠিক তেমনি।

"একটার ভেতর আর একটা অক্ষর প্রবেশ করিয়ে যে উচ্চারণ তার সঙ্গে তুলনা হয় নাক চেপ্টে ভেতরে ঢুকে যাওয়া মুখের। যে শব্দোচ্চারণের শেষটুকু শোনা

যায় না তা শুনে আমার মনে ভেসে ওঠে একটি হাত বা একটি পা-বিহীন কোন মানুষের চেহারা।

"কোন অক্ষর বা শব্দাংশ বর্জিত উচ্চারণ এখন আমার কাছে যেন একটি চক্ষু, বা দাঁত বা কানবিহীন দৈহিক ত্রুটিযুক্ত কোন মানুষ।

"যখন কেউ অভ্যাসবশত হড়বড় করে সমস্ত কথাগুলো একসঙ্গে দ্রুত উচ্চারণ করে ফেলে, তখন আমি একঝাঁক মৌমাছির কথা না ভেবে পারি না, যে মৌমাছির ঝাঁক একটা মধুর বোতলের মধ্যে ডুবে গেছে।

"কথা বলায় যখন ছন্দের অভাব ঘটে, তখন কথাটি আরম্ভ হল হয়ত ধীরে, মাঝখানে হঠাৎ দ্রুত ছুটতে ছুটতে শেষবেলাতে এসে হঠাৎ থমকে গেল, তখন আমার মনে পড়ে কোন মাতালের অসংলগ্ন পদক্ষেপের কথা, দ্রুত অগ্নিগর্ভ বক্তৃতা শুনে মনে হয় সেণ্ট ভিটাসের নৃত্যের কথা।

"তোমরা অবশ্যই কখনও না কখনও এমন বই অথবা খবরের কাগজ পড়েছ যার ছাপা অত্যন্ত বাজে, ভুলে ভরা মাঝে মাঝে হরফ পড়ে নি। তেমন ছাপা থেকে আসল বস্তুর পাঠোদ্ধার করতে কি কষ্ট হয়না তোমাদের যথেষ্ট?

"আর একটা সমস্যা হল সম্পূর্ণরূপে অস্পষ্ট হাতের লেখা পত্র পড়া। কিছুতেই বোঝা যায় না কে তোমাকে নিমন্ত্রণ করছে, কখন যেতে বলছে, ইত্যাদি।

"তবে এইরকম বই অথবা খবরের কাগজ অথবা পত্রের পাঠোদ্ধার করা বেশ কষ্টকর হলেও শেষ পর্যন্ত তা করা যায়। করা যায় এইজন্যে যে লিখিত দ্রব্যটি তোমার সামনেই থাকছে এবং বারে বারে সেটা পড়ে বোঝবার ও তুমি সুযোগ পাচ্ছ।

"কিন্তু ধরো তুমি থিয়েটারে গেলে, গিয়ে দেখলে অভিনেতারা সেখানে সংলাপ উচ্চারণ করছে ঐরকম কায়দায়, যেখানে কোথাও একটি অক্ষর কোথাও একটি শব্দ থাকছে প্রায় অনুচ্চারিত হয়ত এমন শব্দ, নাটকের সম্পূর্ণ কাঠামোর পক্ষে যা একেবারে অপরিহার্য? সেখানে তো সেই কথাগুলো তুমি আর ফিরিয়ে এনে ভাবতে বসতে পারছ না, সুতরাং তোমাকে সেই সমস্যাজর্জর অবস্থায় ফেলে রেখে নাটক এগিয়ে চলেছে তার পরিণতির দিকে। উচ্চারণের অপরিচ্ছন্নতা একের পর এক ভুল বোঝার সৃষ্টি করে যায়। নাটকের সমগ্র ভাবধারা এবং এমন কি নাটকের ঘটনাও জড়িয়ে অস্পষ্ট হয়ে কখনও কখনও ঢাকাই পড়ে যায়। তখন শ্রোতারা প্রথম প্রথম কান খাড়া করে, মঞ্চে যা কিছু ঘটছে তার প্রতি মনোযোগ দেবার চেষ্টা করে, কিন্তু তাতেও বুঝতে না পারলে তখন উস্‌খুস্, ফিসফাস্ এবং অবশেষে হাসাহাসি কাশাকাশি।

"আর এই 'কাশাকাশি' ব্যাপারটার গুরুত্ব একজন অভিনেতার পক্ষে কতখানি, তা অনুভব করতে পারছ তো? হাজার শ্রোতায় পরিপূর্ণ এক প্রেক্ষাগৃহ যখন

ধৈর্যের শেষ সীমায়, যখন মঞ্চে যা ঘটছে তার সঙ্গে শ্রোতাদের যোগাযোগ সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন, সেই অবস্থায় সেই বিক্ষুব্ধ শ্রোতৃকুল তাঁদের হাসাহাসি কাশাকাশি দিয়ে অভিনেতা, নাটক এবং সমগ্র অনুষ্ঠানাক একবারে হলের বাইরে বিসর্জন দিয়ে ফেলতে পারেন। পরিণামে নাটকের সম্পূর্ণ প্রযোজনারই ধ্বংস প্রাপ্তি। এমন একটা পরিণতিকে এড়াবার একমাত্র উপায় হল পরিচ্ছন্ন, সুন্দর এবং সুস্পষ্ট শব্দোচ্চারণ।

"আর একটা জিনিসও আমি এই সময়ে বুঝতে পেরেছিলাম: নিজের নিজের বাড়ীতে, ঘরোয়া পরিবেশে কথোপকথনের মধ্যে ত্রুটিবিচ্যুতি যদিও বা কিছুটা উপেক্ষা করলেও চলে, কিন্তু মঞ্চের ওপরে মানবমুক্তি, আদর্শ, প্রেম প্রভৃতি উচ্চাঙ্গের এবং সংগীতময় বিষয়বস্তু নিয়ে যেখানে কারবার, সেখানে উচ্চারণের বিন্দুমাত্র বিচ্যুতি হল অমার্জনীয় অপরাধ। অক্ষর বা শব্দ বা শব্দাংশ মানুষ কোনদিন নিজে আবিষ্কার করে নি। তার আত্মপ্রণোদিত সত্তা, তার সজ্ঞা, তার প্রকৃতি এবং স্থান ও কাল তাকে দিয়ে আবিষ্কার করিয়েছে।

"যেদিন থেকে আমি উপলব্ধি করলাম যে অক্ষর হচ্ছে ধ্বনির প্রতিরূপ, যে ধ্বনি তার অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তুরই বাহন, ঠিক সেইদিন থেকেই বুঝলাম যে শব্দোচ্চারণ আমাকে এমনভাবে আয়ত্ত করতে হবে যাতে করে তার অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তুকে সুন্দরতর করে তার প্রকৃত স্বরূপে প্রকাশ করতে পারি।

"তখন আমি সচেতনভাবে আবার বর্ণমালা নিয়ে প্রতিটি অক্ষর আলাদা আলাদা করে অধ্যয়ন করতে সুরু করলাম। স্বরবর্ণ দিয়ে সুরু করাটাই প্রথমত সহজ বলে মনে হল কারণ সংগীতশিক্ষার মধ্যে দিয়ে স্বরবর্ণের উচ্চারণগুলো বেশ নমনীয় হয়েই ছিল।"

তিন

"তোমরা কি অনুভব করেছ যে 'আ' এই অক্ষরটির পরিচ্ছন্ন উচ্চারণের ধ্বনির মধ্য দিয়ে একটা অভ্যন্তরীণ অনুভূতি প্রকাশিত হয়ে বেরিয়ে আসে? এই ধ্বনি যেন গভীর কোন অনুভূতির অভিজ্ঞতার সঙ্গে বাঁধা, হৃদয়ের গভীরতর প্রদেশ হতে সে যেন মুক্তি খোঁজে।

"কিন্তু আ অক্ষরের অন্যপ্রকারের স্বরধ্বনিও আছে। সে ধ্বনি মলিন, বিবর্ণ, সে ধ্বনি সহজভাবে বেরিয়ে আসে না, গুহায় আটক কোন জন্তুর কণ্ঠনিসৃত শব্দের মত গুরগুর্ করতে থাকে। আরও আছে, আ আ আ ধ্বনির ফাঁদ, যা পাক খেতে খেতে বেরিয়ে এসে শ্রোতার মর্মদেশ বিদ্ধ করে। আ ধ্বনিনিসৃত আনন্দ-

ধ্বনি নির্গত হয় যেন রকেটের মত এবং তার বিপরীত আ ধ্বনির ভারিক্কী উচ্চারণ যেন লোহার ওজন নিয়ে মানুষের অন্তরকূপে নিমজ্জিত হয়।

"তোমরা কি বুঝতে পার না যে তোমাদের অণু-পরমাণু টুকরো টুকরো হয়ে এই স্বরধ্বনির ঢেউয়ে ঢেউয়ে ভেসে ভেসে বেড়ায় প্রতিনিয়ত? ওরা তো কেবল শূন্যগর্ভ স্বরবর্ণমাত্র নয় ওদের মধ্যে নিহিত আছে মনবাসনুভূতির নিবিড়তম প্রকাশ।

"স্বরবর্ণের সম্বন্ধে এই উপলব্ধি হবার পরে আমি ব্যঞ্জনবর্ণের অনুষ্ঠানে মন দিলাম। এই শব্দগুলি আমার গান শেখার সময়ে উপযুক্ত শিক্ষার মধ্যে আসেনি, সুতরাং এদের নিয়ে কাজ করাটা আমার পক্ষে বেশ জটিল বলে মনে হল। এস্-এম্-ভল্কনস্কী তাঁর 'দ্য এক্সপ্রেসিভ ওয়ার্ডস্' নামের বইটিতে বলেছেন, 'যদি স্বরবর্ণ হয় নদী আর ব্যঞ্জনবর্ণ হয় তীর তবে তীরকে শক্ত করা দরকার, না হলে প্লাবন আসবে!'

"এই পরিচালনক্ষমতা ছাড়াও ব্যঞ্জনবর্ণ অনুনাসিকতা গুণযুক্ত।

"তার মধ্যে সবচেয়ে অনুনাসিক হচ্ছে ঞ্, ঙ্, ন্, ণ্, ম্।

আবার থেমে যাওয়া ব্যঞ্জনবর্ণও আছে, যেমন, ঘ্, ঝ্, ঢ্, ধ্, ভ্।

"এইগুলো নিয়েই আমি আমার অনুশীলন শুরু করলাম।

"এই ধ্বনিগুলোর মধ্যে কোন্গুলি প্রায় স্বরবর্ণের মত তা তোমাদের পৃথক করে চিনতে শিখতে হবে। পার্থক্য এইখানে যে এগুলি অবাধভাবে বেরিয়ে আসে না, বিভিন্ন পয়েন্টে চাপে পড়ে আটকে থাকে এবং তাতে এদের বিচিত্র বর্ণাঢ্যতা বৃদ্ধি পায়। যে চাপ ধ্বনিটিকে ধরে রেখেছিল সে চাপ যখন মুক্ত হয় ধ্বনি তখন হঠাৎ বেগে বেরিয়ে আগে আসে। এই ধরনের শব্দের উদাহরণ হল ব অক্ষরটি। ঠোঁট দুটো বন্ধ রাখার জন্যে একটা বুম শব্দের উৎপত্তি হয়, যেটি এই বর্ণের বৈশিষ্ট্য। মুখের আগলটা সরিয়ে নেবার পরে একটা বিস্ফোরণ এবং তার সঙ্গে ধ্বনিটি অবাধে বেরিয়ে আসে।

"একটি ব্ ধ্বনির উচ্চারণে বিস্ফোরণ ঘটে তৎক্ষণাৎ এবং থেমে-থাকা প্রশ্বাস এবং কণ্ঠস্বর বেরিয়ে হঠাৎ এবং দ্রুতবেগে। ম্, ল্, ন্, এই অক্ষরগুলির উচ্চারণের সময়ে এই একই ব্যাপার ঘটে একটু নরম, একটু সংশোধিতভাবে, সামান্য একটু দেরী করে, যতক্ষণে ঠোঁট দুটো ফাঁক হয়ে যায় (ম এর ক্ষেত্রে) অথবা জিব ওপর দাঁতের মাড়া স্পর্শ করে (ন্ এবং ল্ এর ক্ষেত্রে)।

"অন্য ব্যঞ্জনবর্ণ আছে, যেগুলোর সুর নেই, টেনে বেরিয়ে আসে। এর মধ্যে আছে অঘোষ ব্যঞ্জনবর্ণ ফ্ এবং স্ অক্ষরের উচ্চারণ।

"উপরন্তু তোমরা জান প্, ট্ এবং ক্ এর বিস্ফোরক উচ্চারণ। যেন হাতুড়ী

পেটার মত এগুলি হঠাৎ পড়ে। অথচ যে স্বরবর্ণ এদের পেছনে আছে সেগুলোর ধ্বনিকেও এরা ঠেলে এগিয়ে দেয়।

"এই উচ্চারিত ধ্বনিগুলো একসঙ্গে মিলে যখন শব্দাংশ বা সিলেবল্ তৈরী করে, শব্দ বা শব্দগুচ্ছ তৈরী করে, তখন খুব স্বাভাবিকভাবেই তাদের ধারণক্ষমতা বৃদ্ধি পায় এবং আমরা তাদের মধ্যে বিষয়বস্তু ভর্তি করে দিতে পারি। উদাহরণ-স্বরূপ, বর্ণমালার দুটো অক্ষর আ এবং র্ পরস্পর উচ্চারণ ক'রে, কিন্তু উল্টোভাবে।"

আমি ভাবলাম, হায় ঈশ্বর, আমাদের কি আবার নতুন করে বর্ণমালা শেখার থেকে শুরু করতে হবে? এ নিশ্চয়ই আমাদের দ্বিতীয় শৈশব, অবশ্য শিল্পী-জীবনের শৈশব।

ব্আ ব্আ ব্আ···আমরা সকলে একসঙ্গে মিলে ভেড়ার ডাকের মত শব্দ করে চললাম।

"এখানে দেখ," আমাদের স্বরধ্বনি বন্ধ করে টর্টসভ বললেন, আমি একটা পরিচ্ছন্ন ধ্বনি বার করছি। বা-আ-আ এটি বিস্ময়, আনন্দ, আনন্দোচ্ছল অভ্যর্থনার ভাব নিয়ে আসে যাতে আমার অন্তঃকরণ আনন্দে এবং সরলতায় যেন লাফিয়ে ওঠে। শোন, দেখতে পাচ্ছ কেমন করে আমার অন্তরের এক গভীর নিম্নদেশে একটি গভীর ধ্বনির অক্ষর প্রাণ পেয়েছে। দেখ কেমন করে আমার ঠোঁট এই ধ্বনির জোরকে ধরে রাখে আর তারপর সাগ্রহে অপেক্ষমান গৃহ থেকে যেমন উদ্যত বাহু বেরিয়ে আসে অতি প্রিয় অতিথির অভ্যর্থনার জন্যে, তেমনি করে এক প্রসারিত মহান আ ধ্বনিতে বাজে সেই অভ্যর্থনার সুর। কাগজে যদি এই বিস্ময়-ধ্বনির প্রতিলিপি লিখতে চাও তো এইভাবে লিখতে হবে: গ্-ম্-ব্-আ-আ। এই উচ্চারণের মধ্যে কি তোমরা আমার এমন একটি অংশকে অনুভব করতে পারছ না যে আনন্দধ্বনি করে তোমাদের অভ্যর্থনার জন্যে এগিয়েছে?

"আবার এই দেখ সেই একই ব আ ধ্বনি কিন্তু একেবারে অন্য রাগে।"

টর্টসভ এইবার ধ্বনিটি নীরস হতাশভাবে উচ্চারণ করলেন। এবারে ব্এর বুম্ শব্দ যেন ভূমিকম্পের আগে মাটির নিচের গুরুগুরুনি। অভ্যর্থনার মত এবার ওঁর ঠোঁট খুলল না। আস্তে আস্তে ফাঁক হল যেন বিহ্বল হয়েই। এমন আ ধ্বনিটি প্রথমবারের মত আনন্দের নয়, ধ্বনিটি বেরিয়ে এল বিমর্ষভাবে ধ্বনিরেশ না রেখে, যেন মুক্তি না পেয়ে ও পেছিয়ে গেল। তার বদলে ওর ঠোঁট দিয়ে একটা মর্মরধ্বনির মত নিঃশ্বাস বেরিয়ে এল, বড় একটা মুখখোলা হাঁড়ির থেকে বেরোন ধোঁয়ার মত।

"এই দুটি অক্ষর ব্ আ দিয়ে এমন নানা ধ্বনি তোমরা তৈরী করতে পার যেগুলির প্রত্যেকটি হবে মানুষের অন্তরাত্মা থেকে বেরিয়ে আসা কোন না

কোন ভাব। এমনি ধ্বনি ও শব্দাংশের মর্মের ওপরে বেশ প্রভাব আছে। কিন্তু যেসব ধ্বনি নিষ্প্রাণ যান্ত্রিক উচ্চারণ নিয়ে আসে সে সব ধ্বনি মৃত, তাতে জীবনের সুর নেই, আছে মৃত্যুর স্তব্ধতা।

"এবার শব্দাংশটি বাড়িয়ে তিন অক্ষরের শব্দাংশ তৈরী কর: বার্, বান্, বাষ্, বাক্। এই বাড়তি প্রতিটি অক্ষরের জন্যে মেজাজটা বদলে বদলে যায়, প্রত্যেকটা নতুন ব্যঞ্জনবর্ণ আমাদের অন্তস্থল থেকে তখন কিছু না কিছু টেনে বার করে আনে।

যদি অক্ষরের সংখ্যা বাড়ানো যায়, তাহলে আবেগের অভিব্যক্তির ক্ষমতা বেড়ে যায়: বাবা, বাবু, বাসা, বাঘা, বাছা, বাজা……।"

চার

টর্টসভ আগের দিন ক্লাসে যে ধ্বনিগুলোর কথা বলেছিলেন সেগুলো উচ্চারণ করা হয়ে গেলে পর আমরা আবার নিজেদের ধ্বনি আবিষ্কারের দিকে মন দিলাম। জীবনে বোধ হয় এই প্রথম আমি আমার অক্ষরগুলোর শব্দ সত্যি সত্যিই শুনতে পাচ্ছিলাম। আমি বুঝলাম শব্দগুলি আমাদের মুখে কত অসম্পূর্ণ এবং টর্টসভের মুখে কতখানি সম্পূর্ণ। উনি যেন একজন ভাষার ধ্বনিবিলাসী প্রত্যেক শব্দাংশের বেষ্টনীকে যেন উনি উপভোগ করছেন তারিয়ে তারিয়ে।

সারা ঘর পরস্পরের সঙ্গে যুধ্যমান কতকগুলো ধ্বনি দিয়ে ভর্তি, প্রত্যেকটা ধ্বনি পরস্পরের ওপরে আছড়ে পড়ছে অথচ আমাদের ঐকান্তিক চেষ্টা সত্বেও ধ্বনিগুলোর কোন অনুরণন আমরা নিয়ে আসতে পারছি না। আমাদের স্বরবর্ণের রঙ্চটা উচ্চারণ ও ব্যঞ্জনবর্ণের আওয়াজের সঙ্গে তুলনায় টর্টসভের সঙ্গীতময় স্বরবর্ণ ও অনুরণিত ব্যঞ্জনবর্ণ যেন উচ্ছল সমারোহে সমস্ত ঘর একেবারে স্পন্দমান করে রেখেছিল।

এ সমস্যা কত জটিল, অথচ কত সহজ—আমি আপন মনেই ভাবলাম। জিনিসটা যত সহজ, যত স্বাভাবিক বলে মনে হয়, দেখা যায় তা করা ঠিক তেমনিই কঠিন।

আমি টর্টসভের মুখের দিকে লক্ষ্য করলাম। ধ্বনিকে যিনি আনন্দদায়ক বলে মনে করেন এবং ধ্বনিসঞ্চার যিনি উপভোগ করেন মনে মনে, ঠিক তেমনি মানুষের মত ওঁর মুখাকৃতি, যেন আলোকিত। তারপর আমার বন্ধুদের মুখের দিকে তাকালাম। তাদের সোজা সরল অদ্ভুত মুখভঙ্গী দেখে আমি প্রায় উচ্চ শব্দে হেসে ফেলি আর কি।

টর্টনভের কণ্ঠ দিয়ে যে ধ্বনি নির্গত হচ্ছে তা উনি নিজেও উপভোগ করছেন, আমরা যারা শুনছি, তারাও উপভোগ করছি। অপরদিকে আমাদের কণ্ঠ থেকে যে কর্কশ কট্‌কটে শব্দ বেরোচ্ছে তা শুনে শ্রোতাদের অসহনীয় ক্লেশ ছাড়া আর কিছু হচ্ছে না।

টর্টনভ এখন যেন তাঁর অতি প্রিয় এক হবির পৃষ্ঠে সওয়ার, উচ্ছ্বসিত আনন্দে উনি শব্দাংশ জুড়ে শব্দে পরিণত করছেন যেগুলো পরিচিত শব্দ অথবা ওঁর তৈরী শব্দ। এই সব শব্দ দিয়ে শব্দাংশ তৈরী হচ্ছে, একক ধরনের এক সংলাপ উনি বলছেন, আবার ধ্বনি, ধ্বনি থেকে শব্দাংশ তা থেকে বাক্য......।

উনি যখন নিজের মুখনিঃসৃত ধ্বনি বেশ তারিয়ে তারিয়ে উপভোগ করছেন তখন আমি ওঁর ঠোঁটের ওপরে আমার চোখ রাখলাম। দেখে আমার মনে হল ওটা যেন সযত্নে তৈরী কোন বাজনার পেতলের ভালভ্‌। যখন ওগুলো খুলছে বা বন্ধ হচ্ছে, কোন বাতাসই কোন ফাটা-ফুটো দিয়ে বেরিয়ে আসতে পারছে না। ওঁর অঙ্কের হিসেবে-কষা গঠনের জন্যে যে ধ্বনি উনি তৈরী করছেন, তা হচ্ছে অস্বাভাবিক কাটাছাঁটা এবং পরিচ্ছন্ন। টর্টনভ নিজের যে রকম ধ্বনিযন্ত্র তৈরী করেছেন তেমন একটা যন্ত্রের ঠোঁটটি নড়ে অস্বাভাবিক হাল্কাভাবে অথচ দ্রুততার সঙ্গে এবং সঠিকভাবে, নির্ভুলভাবে।

আমার নিজের ক্ষেত্রে এটি সত্য নয়। সস্তা এবং বাজে বাদ্যযন্ত্রের মত আমার ঠোঁট যথেষ্ট দৃঢ়ভাবে বন্ধ হয় না। ওর ফাঁকে বাতাস বার হয় যদৃচ্ছ ভাবে, ঠিক খাটে খাটে মেলে না। ফলত আমার ব্যঞ্জনবর্ণে প্রয়োজনীয় পরিচ্ছন্নতা এবং বিশুদ্ধতা আসে না।

আমার ঠোঁটের উচ্চারণ এত দুর্বল এবং বিশুদ্ধতার মান থেকে এত দূরবর্তী যে এ দিয়ে দ্রুত কথা বলাও চলে না। শব্দাংশ ও শব্দগুলি পরস্পরের সঙ্গে ধাক্কাধাক্কি করে একে অন্যের মধ্যে প্রবেশ করে ঠিক নদীর ভেঙে পড়া পাড়ের মত।

তার ফলে হয় স্বরবর্ণের অতিরিক্ত প্রবাহ এবং জিবটা মাঝে মাঝে জড়িয়ে যায়।

"বিখ্যাত গায়িকা এবং সংগীতশিক্ষিকা পলিন ভিয়ার্দত্‌ তার শিল্পসঙ্গীদের বলতেন," টর্টনভ বললেন, "যে তাদের উচিত ঠোঁটের সামনের অংশ দিয়ে গান করা।

"সুতরাং তোমাদের ঠোঁটের, জিবের এবং পরিচ্ছন্ন ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণে সহায়তা করে এমন সমস্ত অঙ্গের উন্নতিসাধনের জন্যে তোমরা কঠোর পরিশ্রম কর।

"এর খুঁটিনাটির মধ্যে আমি প্রবেশ করব না। সে সব তোমাদের নিজেদেরই অভ্যাস করে করে ঠিক করতে হবে।"

পাঁচ

আজ টর্টসভ এক মহিলাকে হাত ধরে ক্লাসে নিয়ে এলেন। তাঁর নাম মাদাম জারেম্বো। ওঁরা দুজনে মঞ্চের ওপরে উজ্জ্বল হাস্যমুখে পাশাপাশি দাঁড়ালেন।

"আমাদের অভিনন্দন জানাও," টর্টসভ ঘোষণা করলেন, "আমরা পরস্পরের সঙ্গে এক······মৈত্রীচুক্তি করেছি।"

আমরা ছাত্রছাত্রীরা স্বাভাবিকভাবে ভেবে নিলাম যে বিবাহের কথা বলছেন। উনি বলে চললেন :

"এখন থেকে মাদাম জারেম্বো তোমাদের স্বর এবং ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণে সহায়তা করবেন, আর আমি, অথবা আমার জায়গায় অন্য কেউ তোমাদের উচ্চারণ সংশোধন করে দেবে।

"স্বরবর্ণের উচ্চারণে সংশোধনের প্রয়োজন নেই, কেননা সংগীতই তা ঠিক করে দেবে। কিন্তু সংগীত এবং কথা বলা উভয়েতেই ব্যঞ্জনবর্ণের সংশোধনের প্রয়োজন আছে।

"দুর্ভাগ্যবশত কণ্ঠসংগীত শিল্পীদের সাধারণভাবে শব্দ সম্পর্কে এবং বিশেষত ব্যঞ্জনবর্ণ সম্পর্কে কোন আগ্রহ নেই। আবার এমন উচ্চারণশিক্ষক আছেন, স্বরবর্ণের ওপরে যাঁদের তেমন দখল নেই। ফলত প্রায়ই দেখা যায় যে সংগীত-শিল্পীর কণ্ঠ স্বরবর্ণ উচ্চারণের জন্যে ভালভাবে তৈরী, কিন্তু ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারণের জন্যে তেমন করে নয়, আবার তেমনি শব্দোচ্চারণশিক্ষকদের ক্ষেত্রে ব্যঞ্জনবর্ণের ওপরে জোর যেমন, দখল যেমন, স্বরবর্ণের ওপরে ঠিক ততটা নয়। স্বরবর্ণের উচ্চারণ অনেক হাল্কা।

"এ রকম অবস্থায় সংগীতের অথবা উচ্চারণের অনুশীলন তার ভালও করতে পারে অথবা মন্দও করতে পারে। এ রকম অবস্থা স্বাভাবিক অবস্থা নয় এবং তার জন্যে দোষ দেওয়া যায় কেবল নিন্দনীয় সংস্কারকেই। আসল ঘটনাটি হচ্ছে যে, সুরে গলা সাধার প্রাথমিক নিয়ম হল স্থায়ী সুরের কম্পন সৃষ্টি করা। একমাত্র স্বরবর্ণই স্থায়ী সুর সৃষ্টি করতে পারে এই ধারণাই প্রচলিত আছে। কেন, কোন কোন ব্যঞ্জনবর্ণের কি একই গুণ নেই? কম্পনের মাধ্যম হিসেবে সেগুলির উন্নতি কেন করা চলবে না?

"কত ভাল হত, গানের শিক্ষাদানে যাঁরা রত তাঁদের যদি উচ্চারণ শেখানো

হত এবং যাঁরা উচ্চারণ শেখান তাঁদের গান শেখানো হত। তবে তা যখন অসম্ভব তখন দুই দিকের দুই বিশেষজ্ঞ একসঙ্গে পরস্পরের সহযোগিতায় কাজ করুক।

"সুতরাং মাদাম ভারেস্বো এবং আমি একটা পরীক্ষা চালাবো বলে ঠিক করেছি।

"আমি প্রচলিত থিয়েটারী অলংকারে ধ্বনিক্ষেপণ করতে নারাজ। ওটা থাকে তাদের জন্যে যাদের কণ্ঠ দিয়ে স্বর বেরোয় না।

"সেই কণ্ঠ থেকে অনুরণিত ধ্বনি বার করবার আশায় মানুষ কণ্ঠের মোচড় ও অন্যান্য কায়দার আশ্রয় নেয়, আশ্রয় নেয় থিয়েটারী আলংকারিক টেকনিকের। যেমন মর্যাদাপূর্ণ গম্ভীরতা আনতে তারা কয়েক সেকেণ্ড অন্তর অন্তর নিজেদের কণ্ঠস্বরকে নামিয়ে দেয়। অথবা যেমন কথার মধ্যেকার একঘেয়েমি কাটাবার জন্যে হঠাৎ একটা স্বর চড়া পর্দায় উঠে গেল অথচ যেহেতু তাদের অনুভূতির পরিধি অপ্রশস্ত, তাই বাকি স্বরগুলি একই গ্রামে প্রায় একঘেয়ে সুরে চলতেই থাকল।

"এই সমস্ত অভিনেতারা যদি তাঁদের ধ্বনিগুলোকে নিজে নিজেই ধ্বনিত হতে দিতেন, তাহলে কি তাঁদের এমন কৃত্রিম উপায়ের আশ্রয় নিতে হত?

"অথচ কথা বলার ভাল কণ্ঠস্বর খুব দুষ্প্রাপ্য। কখনও তেমন স্বরের সাক্ষাৎ পেলেও দেখা যাবে যে স্বরের তীব্রতা বা দূরসঞ্চারিত্ব কম। দূরসঞ্চারিত্বহীন কণ্ঠস্বর দিয়ে মানবিক পূর্ণ জীবনকে প্রকাশ করতে পারা যায় না।

"মহান ইতালিয় অভিনেতা টমাসো স্যালভিনিকে যখন জিজ্ঞাসা করা হল, ট্র্যাজেডির নায়ক হতে গেলে মানুষের কি থাকা দরকার, উত্তরে উনি বলেছিলেন: 'কণ্ঠ, আরও ভাল কণ্ঠ।' স্যালভিনি এবং অন্যান্য অভিনেতারা এ সম্পর্কে যা বলেছেন এখনকার মত তা আমি তোমাদের ঠিক বোঝাতেও পারব না, আর তোমরাও ঠিকমত বুঝতে পারবে না। তোমরা নিজেদের অভ্যাসের মধ্যে দিয়ে নিজেরা অভিজ্ঞতা লাভ করলে তখন কথাগুলোর অর্থ হৃদয়ঙ্গম করতে পারবে। সুশিক্ষিত কণ্ঠের সামনে যে সম্ভাবনা তা যখন তোমরা অনুভব করতে পারবে তখনই স্যালভিনির কথার অর্থ তোমাদের সম্যক বোধগম্য হবে।

ছয়

"'গলা ভাল থাকা' কেবল প্রাথমিক শিক্ষার্থীদের পক্ষে নয়, নাট্যশিল্পীর পক্ষেও আশীর্বাদস্বরূপ। তুমি যে তোমার স্বরধ্বনিকে তোমার আজ্ঞাবাহী করে তুলতে পার, যদি জান যে তোমার স্বরযন্ত্র তোমার ইচ্ছামত স্বরনিক্ষেপণে সূক্ষাতি-

সূক্ষ্ম সৃষ্টিশীল পরিবর্তন ঘটাতে সক্ষম, এবং তা জানার মধ্যে তোমার কত না আনন্দ!

"'গলা খারাপ হওয়া' গায়ক বা অভিনেতার কাছে সে কী কষ্টকর অভিজ্ঞতা! কী ক্লেশকর এ কথা অনুভব করা যে তোমার ধ্বনিকে নিয়ন্ত্রণের ক্ষমতা তোমার নেই, শ্রোতৃপূর্ণ প্রেক্ষাগৃহে তোমার কণ্ঠস্বর পৌছবে না ঠিকমত! তোমার অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল সত্তার সুস্পষ্ট এবং গভীর নির্দেশগুলি তুমি প্রকাশ করতে পারছ না, এ অভিজ্ঞতা কত যন্ত্রণাদায়ক! কেবলমাত্র একজন শিল্পীই উপলব্ধি করতে পারে এই যন্ত্রণা কি জিনিস। কেবলমাত্র তিনিই জানেন তাঁর অভ্যন্তরীণ সত্তার আগুনে কোন্ বস্তু পাক হচ্ছে এবং কোন্ বস্তুকে তাঁর ধ্বনি দিয়ে, কথা দিয়ে প্রকাশ করতে হবে। যদি তাঁর কণ্ঠস্বরে চিড় ধরে, অভিনেতা লজ্জা পান, কেননা তাঁর সত্তার অভ্যন্তরে তিনি যা প্রস্তুত করেছেন, বহিপ্রকাশে তা বিকৃত হয়ে যাচ্ছে।

"এমন অভিনেতা আছেন যাঁদের স্বাভাবিক অবস্থাই হচ্ছে গলা ভাল না থাকা। তার ফলে যা তাঁরা বলছেন তা বিকৃতস্বরে প্রকাশ করে। অথচ তাদের অন্তরাত্মা হয়ত সে সময়ে সুন্দর সংগীতে পরিপূর্ণ। কল্পনা কর, একজন লোক একজন মহিলাকে তার কাব্যময় অনুভূতি নিবেদন করছে। তখন ধ্বনির পরিবর্তে তার কণ্ঠ দিয়ে বেরিয়ে এল বিশ্রী, বিরক্তিকর জন্তুর ডাকের মত শব্দ। ওর মধ্যে যা ছিল সৌন্দর্যময়, বহিঃপ্রকাশে তা বিকৃত হয়ে গেল। যে অভিনেতার ভেতরে অনুভূতি প্রবল কিন্তু স্বরযন্ত্র ভাল নয় তার পক্ষে এই ঘটনা সত্য হয়ে ওঠে।

"প্রায়ই আবার এমনটাও ঘটে যে একজন অভিনেতার স্বরে হয়ত আছে প্রকৃতিদত্ত গাম্ভীর্য, আছে ধ্বনিপ্রকাশের নমনীয়তা কিন্তু স্বরের উচ্চতা নেই। তার ফলে অর্কেস্ট্রার পরে, পঞ্চম সারির বেশী তাঁদের গলা পৌছয় না। যাঁরা সামনে বসেন, তাঁরা তাঁর সুস্পষ্ট উচ্চারণ সুপরিকল্পিত বাণীসংলাপ শুনতে পান। কিন্তু যাঁরা আরও পেছনে বসেন তাঁদের কি হয়? প্রেক্ষাগৃহের সেই অংশের জন্যে বাঁধা আছে একঘেয়েমীর অস্বস্তি। তাঁরা তখন কাশতে থাকেন, কারণ কেউ কিছু শুনতে পান না এবং অভিনেতা তখন তাঁর কাজ করে যেতে প্রায় অসমর্থ হয়ে ওঠেন। তখন তাঁর সেই মনোরম কণ্ঠস্বরের ওপরে তিনি জোর করে চাপ দিতে বাধ্য হন এবং সেই বলপ্রয়োগের ফলে যে কেবল তাঁর ধ্বনি ও তাঁর উচ্চারণ বিকৃত হয় তাই নয়, তাতে তাঁর অভ্যন্তরীণ অনুভূতিও বাধাপ্রাপ্ত হয়।

"এর সঙ্গে আবার বিবেচনা কর তাঁদের কথা, যাঁদের কণ্ঠ সুউচ্চ গ্রামে প্রেক্ষাগৃহের চতুর্দিকে স্বচ্ছন্দে বিচরণ করে কিন্তু মধ্যম স্বরগ্রামে যাঁর কণ্ঠ চলে না। এমন কোন কণ্ঠ উচুতে উঠতে উঠতে অবশেষে বিকৃত হয় আবার কোন কণ্ঠ নেমে গিয়ে একেবারে নিমজ্জিত হয়ে যায়। গলার ওপরে কোনরকম জোরপ্রয়োগ গলাকে

স্বরমাধুর্যের বেশ ক্ষতি করে এবং স্বরের প্রকাশক্ষমতাকে ব্যাহত করে।

"অভিনেতার পক্ষে আর একটা যন্ত্রণাদায়ক জিনিস হচ্ছে যে হয়ত তাঁর আর সবই আছে, স্বরের উচ্চতা, নমনীয়তা, প্রকাশক্ষমতা, চরিত্রের অভ্যন্তরীণ ভাবের খুঁটিনাটিকে প্রকাশ করবার মত অন্যান্য যাবতীয় সম্পদ, নেই কেবল কণ্ঠস্বরের নিটোল ভাব, ইংরাজিতে যাকে বলে টিম্বার। যদি দর্শকের কান এবং হৃদয় তার সামনে বন্ধই থাকে তাহলে আর তাঁর নমনীয়তা বা কণ্ঠের প্রকাশক্ষমতা নিয়েই বা কি হবে?

"এমনও হতে পারে যে, এই সব খুঁত বা ত্রুটি সারানোর উপযুক্ত নয়, হতে পারে যে প্রকৃতিদত্ত মূঢ়তাই এর কারণ অথবা কোন অসুখে হয়ত তাঁর স্বরযন্ত্র খারাপ হয়ে গেছে। আমি যে সব ত্রুটির কথা উল্লেখ করলাম সে সবের অধিকাংশই কিন্তু সারানো যায়। সারানো যায় সঠিকভাবে স্বরক্ষেপণ করে, চাপ অথবা টান, ভুল শ্বাস-প্রশ্বাস, ঠোঁট দিয়ে ভুলভাবে উচ্চারণ প্রভৃতি দোষগুলো মেরামত করে। যদি অসুখের কারণে এ সব ত্রুটি হয়ে থাকে তাহলে তা সারে।

"এর উপসংহার হল এই যে কেবলমাত্র গানের জন্যেই নয়, কথা বলার জন্যেও ভাল স্বাভাবিক স্বর তৈরী করা দরকার।

"তাহলে কাজটা হবে কি? অপেরার জন্যে যা করা দরকার, তাই করলেই কি হবে, না অন্য কিছু করা প্রয়োজন?

"কেউ কেউ বলে থাকেন যে ও দুটো একেবারে পৃথক। বলেন, কথা বলার জন্যে মানুষের খোলা আওয়াজই যথেষ্ট। কিন্তু, আমি আমার অভিজ্ঞতা থেকেই একথা বলছি যে স্বরের সেই একমাত্র প্রসারতাগুণ পরে বিকৃতি এবং বর্ণহীনতা নিয়ে আসবে এবং সর্বোপরি ধ্বনি ক্রমাগত উচ্চগ্রামের হয়ে যাবে, যেগুলো হচ্ছে থিয়েটারের সংলাপ বলার প্রতিকূল।

"অন্যেরা আপত্তি জানিয়ে বলেন, নির্বোধের মত কথা। ধ্বনি হবে জমাট এবং আবদ্ধ।

"অথচ আমার অভিজ্ঞতা এই যে জমাট এবং আবদ্ধ ধ্বনি থেকে স্বর চাপা চাপা নিম্নগ্রামের হয়ে যায়। মনে হয় যেন আবদ্ধ কোন পিপের ভেতর থেকে শব্দ বেরোচ্ছে। ধ্বনিগুলো আকাশে ওড়ার পরিবর্তে বক্তার পায়ের কাছেই হুমড়ি খেয়ে পড়ে।

"তাহলে আমাদের কি করা উচিত?

"এ কথার উত্তর দেবার আগে আমার নিজের অভিনেতা জীবনে ধ্বনি এবং উচ্চারণের ওপরে আমি যে কাজ করেছি, তার কথা তোমাদের বলব।

"অল্প বয়েসে আমি অপেরা-গাইয়ে হব বলে নিজেকে তৈরী করেছিলাম", টর্টসভ্ ওঁর কাহিনী সুরু করলেন।

"সেই কারণে গান করার জন্যে সাধারণত কেমনভাবে কণ্ঠস্বরকে প্রয়োগ করতে হয় সে সম্বন্ধে খানিকটা ধারণা আমার আছে। সে ধারণাকে আমি এখন গান গাইবার কাজে ব্যবহার করি না, তবে সে ধারণা আমাকে স্বাভাবিক এবং সুন্দরভাবে, কথা বলতে সাহায্য করে। এর কাজ হচ্ছে হয় সমুন্নত ট্রাজেডির ভঙ্গীতে অথবা সাধারণভাবে সুনিবিড় মহিমাময় নাট্য ও কমেডির ভাষা বহন করে আনা। সাম্প্রতিক কালে অপেরার ক্ষেত্রে প্রচুর পরিমাণে কাজ করতে হওয়ার ফলে এ অভিজ্ঞতাটা আমার বেড়েছে। গায়কদের সংস্পর্শে এসে আমি গায়কদের সঙ্গে কণ্ঠনিঃসৃত শিল্পকর্ম সম্পর্কে কথা বলেছি, মনোহর স্বরক্ষেপণের ধ্বনি শুনেছি, নানান ধরনের শব্দযুক্ত ধ্বনি শুনেছি, নানা স্থানের শব্দের, যেমন গলা দিয়ে, নাক দিয়ে, বুক দিয়ে মাথা দিয়ে প্রভৃতি নানান ধরনের ধ্বনির মধ্যে পার্থক্য নির্ণয় করতে শিখেছি। আমার ধ্বনিস্মৃতিতে এগুলো গেঁথে গেছে। তবে তার থেকেও প্রধান কথা হচ্ছে যে, মুখের মুখোশের মধ্যে থেকে, যেখানে আছে টাকরা, নাসিকা-গহ্বর ও সুমধুর অনুনাসিক ধ্বনি বার করবার উপযুক্ত অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সেখান থেকে নির্গত কণ্ঠস্বরের সুবিধে যে কতটা তা বুঝতে শিখেছি। গায়কেরা আমাকে বলতেন: 'দাঁতের সঙ্গে লেগে অথবা মাথার খুলির হাড়ের সঙ্গে ধাক্কা খেয়ে যে ধ্বনি বেরিয়ে আসে তার মধ্যে জোর থাকে আর থাকে সংগীত। বিপরীতপক্ষে যে সব ধ্বনি টাকরার নরম অংশে ধাক্কা খেয়ে বেরোয় তার কম্পন তুলোর প্যাডে চাপা চাপা শব্দের মতো শোনায়।

"আর একজন গায়ক আমাকে বলেছিলেন: 'গানের সময় আমি আমার কণ্ঠকে এমনভাবে স্থাপন করি, ঠিক একজন অসুস্থ মানুষ মুখ বন্ধ করে হাই তোলবার সময়ে তার কণ্ঠ যেভাবে স্থাপিত হয়ে যায়, সেইভাবে এইভাবে ধ্বনিটিকে মুখের সামনের দিকে নাকের ছেঁদা বরাবর এগিয়ে দিয়ে আমি আমার মুখ খুলি এবং আগের মতই স্বরনিক্ষেপ করতে থাকি। কিন্তু এখন আগেকার ঐ হাই তোলা একটা ধ্বনিতে পরিণত হয়। সে ধ্বনি মুখের মুখোশের মধ্যেকার নাসিকার গহ্বর ও অন্যান্য ধ্বনিক্ষেপক অঙ্গের মধ্যে দিয়ে অবাধে বেরিয়ে আসে।'

"আমার নিজের অভিজ্ঞতায় আমি এই সব পদ্ধতিগুলো নিজে চেষ্টা করে করে দেখেছি যাতে যে রকম ধ্বনি তৈরী করার স্বপ্ন আমি দেখি তেমনটির সন্ধান পেতে পারি।"

"হঠাৎ-ঘটা দৈবঘটনাও আমাকে এই পথে চলতে সাহায্য করেছিল। এর একটা উদাহরণ হচ্ছে আমি যখন বিদেশে ছিলাম, তখন একদিন এক ইতালিয় গায়কের সঙ্গে আমার পরিচয় হল। একদিন তাঁর ধারণা হল যে তাঁর কণ্ঠ ঠিকমত অনুরণিত হচ্ছে না এবং তার জন্যে তিনি সেদিন সন্ধ্যার কনসার্টে গাইতে পারবেন না। বেচারি আমাকে তাঁর সঙ্গে গিয়ে দেখতে বলছিলেন যদি সব কিছু খারাপ হয়ে

যায়, তখন কি করতে হবে। তখন তাঁর হাত যেন বরফ হয়ে গেছে। তাঁর মুখখানা বিবর্ণ হয়ে গেছে, যখন তিনি মঞ্চের ওপরে পা রাখছেন, তখন যেন তিনি অর্ধোন্মাদ। সেই অবস্থায় তিনি অপরূপ সংগীত গাইলেন। প্রথম অংশটা গাওয়া হয়ে যাবার পরে উইংসের আড়ালে এসে একটা আনন্দধ্বনি উচ্চারণ করলেন নিচু গলায় গাইতে গাইতে :

"'এসেছে এসে গেছে !'"

"'কি এসেছে, কি এসে গেছে '? আমি অবাক হয়ে জিজ্ঞাসা করলাম।

"'নোটটা সুরটা' পরের গানের সুর তুলতে তুলতে উনি বললেন।

"'কোথায় এল' আমি তখনও রহস্যের ভেতরে।

"'এখানে, এখানে,' মুখের সামনের দিকটায়, নাকে, ঠোঁটে হাত দিয়ে উনি বললেন।

"অন্য একটা সময়ে একবার একজন নামকরা সংগীত শিক্ষয়িত্রীর সম্মানে তাঁর ছাত্রছাত্রীদের দেওয়া কন্সার্টে আমি উপস্থিত ছিলাম। আমি বসেছিলাম সেই শিক্ষিকারই পাশে। সেখানে থেকে অত্যন্ত নিকট দূরত্বের অবস্থানে তাঁর সংগীতের উত্তেজনা দেখতে পাবার সুযোগ আমার হয়েছিল। বৃদ্ধা মহিলা যখনই কিছু ভুল করছেন, তখনই হয় আমার বাহু চেপে ধরছেন আর না হয় কনুই অথবা হাঁটু দিয়ে আমাকে ধাক্কা মারছেন। সঙ্গে সঙ্গে আর্তকণ্ঠ মৃদুস্বরে বলে উঠছেন :

"'নেই, চলে গেছে, অথবা কখনও 'এসেছে, এসে গেছে !'

"'কি চলে গেছে,' কোথায় ?' আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"'সুর চলে গেছে মাথার পেছন দিকে' উনি ভয়ার্তকণ্ঠে আমার কানে কানে বললেন, অথবা আনন্দোচ্ছল কণ্ঠে বললেন :

'এসেছে মুখের মধ্যে, এসে গেছে' (তিনি বোঝাতে চেয়েছিলেন মুখ-মুখোশের সম্মুখভাগ)।

"এই দুটো ঘটনা আমার মনে ছিল, মনে ছিল দুটি কথা 'এসেছে, চলে গেছে....মুখের মধ্যে, ওর মাথার মধ্যে', আমি অবিষ্কার করবার চেষ্টা করলাম কেন সংগীতশিল্পী অত আতংকিত হয়ে পড়েন স্বরটি মাথার পেছন দিকে চলে গেলে আর এত উল্লসিতই বা কেন হন তা এগিয়ে মুখের মুখোশে এলে।

"খুঁচিয়ে এর রহস্য বার করার জন্যে আমাকে কণ্ঠসংগীতের ওপরে কাজ করতে হল। কিন্তু আশেপাশের লোকে পাছে বিরক্ত হয়, সেজন্যে মুখ বন্ধ করে নিচু গলায় আমি সংগীত অভ্যাস করতাম। আমার এই কৌশল অসাধারণ ফলপ্রসূ হল। বোঝা গেল যখন মানুষ সুরটি ধরবার চেষ্টা করছে তার আগে একবার গুণগুণ করে নেওয়া ভাল যতক্ষণ পর্যন্ত না কণ্ঠ ঠিক জায়গাতে ঘা মারে।

"সুরুতে আমি আমার মুখের মুখোশের ভেতরকার সানুনাসিক ধ্বনিকারক

অংশগুলোকে ভিত্তি করে কেবলমাত্র একটা, দুটো অথবা তিনটে স্বর মধ্যসপ্তকে ধরছিলাম। এক এক সময়ে আমার মনে হচ্ছিল যে স্বরটি ঠিক জায়গাটিতেই আঘাত করেছে, আবার এক সময়ে মনে হচ্ছিল যে না, ওটা 'চলে গেছে।'

"অবশেষে দীর্ঘকাল ধরে অভ্যাসের পর দুটো কি তিনটে স্বর লাগাবার পথ আমি পেয়ে গেলাম—সেগুলো বেশ পরিপূর্ণ এবং সঙ্গীতময়। কিন্তু ওখানেই আমি থামলাম না। আমি ধ্বনিকে এমনভাবে বাইরের বাতাসে নিয়ে আসতে চাই যাতে তার কম্পনে আমার নাকের ডগা পর্যন্ত কেঁপে ওঠে।

"আমিও এমনটা করতে পারতাম তবে তফাৎ হত কি, না আমার স্বর তখন নাকি হয়ে যেত! তার ফলে এই নাকিস্বর এড়ানোর জন্যে আমার অনুশীলনটি একেবারে পুরোপুরি বদলাতে হল। আমি দীর্ঘকাল ধরে এর ওপরে কাজ করলাম যদিও এই অসুবিধার গোপন কারণটি দেখা গেল খুবই সাধারণ। নাসিকাগহ্বরের একটি অতি ক্ষুদ্র, প্রায় বোঝা যায় না এমন অংশে সামান্য একটু উত্তেজনার চাপ অনুভব করতে পারছিলাম, সেখান থেকে সেই চাপটুকু সরিয়ে নিতেই সব ঠিক হয়ে গেল!

"অবশেষে আমি সেই চাপ সরাতে সক্ষম হলাম। স্বরগুলো এখন এমন কি আগের চেয়েও জোরের সঙ্গে বেরিয়ে আসছিল, কিন্তু স্বরটির সৌষ্ঠব আমি যেমনটি চাইছি, ঠিক তেমনিটি হচ্ছিল না। তখনও তার মধ্যে একটা অসহনীয় প্রাথমিক ধ্বনি মিশ্রিত থাকছিল যা আমি কোন মতে তাড়াতে পারছিলাম না। খুব দৃঢ়ভাবে আমি এই স্বরটি আমার কণ্ঠে আসতে বাধা দিতে লাগলাম এই আশায় যে এই নতুন বাধা আমি সময়কালে দূর করতে পারব।

"পরবর্তী অনুসন্ধানপর্বে আমার অনুশীলনে আমি স্বরের দূরসঞ্চারিত্ব বাড়াবার জন্যে চেষ্টা করতে লাগলাম। আশ্চর্য হয়ে দেখলাম মধ্যস্বরের স্বরগুলো উচ্চ এবং নিম্নস্বরের মত নিজের থেকেই সুমধুর শোনাল এবং স্বরের মাধুর্য আমার প্রথমবারের তৈরী করা স্বরের মতই হল।

"সুতরাং ক্রমশ আমার স্বরধ্বনির মধ্যেকার বিকৃতিগুলো লক্ষ্য করে করে সেগুলো মসৃণ করে তুলতে থাকলাম। এর পরের কাজ ছিল এর মধ্যে সবচেয়ে শক্ত। যা বার করতে হলে গলাকে কৃত্রিম এবং রুদ্ধ করে আনতে হয়।

"যখন তুমি কিছু অনুসন্ধান করছ তখন কেবল সমুদ্রের ধারে হাঁ করে বসে থাকলে তা তোমার কাছে আপনা থেকে চলে আসবেনা তাকে খুঁজে বার করতে হবে। সুতরাং খোঁজ, তোমার ভেতরকার সমস্ত দৃঢ়তা দিয়ে তুমি খোঁজ। সেইজন্যে আমার সমস্ত ফাঁকা মুহূর্তগুলো আমি 'মু' ধ্বনি দিয়ে ভরাট করে দিলাম প্রতি মুহূর্তে নতুন অনুকরণ, নতুন স্বরাঘাত অনুভব করে নিজেকে তার সঙ্গে খাপ খাওয়াতে লাগলাম।

"এই অনুসন্ধান পর্বের মধ্যে আমি দৈবঘটনায় লক্ষ্য করলাম যে, যে মুহূর্তেই আমি ধ্বনিকে আমার সামনের দিকে মুখ-মুখোশের মধ্যে আনবার চেষ্টা করছিলাম আমার মাথাটা সামনের দিকে এগিয়ে যাচ্ছিল, আমার চিবুক ঝুলে পড়ছিল। এতে ধ্বনিটি যতটা সম্ভব দূরে বাহিত হয়ে যাচ্ছিল। অনেক সংগীতজ্ঞ এই অবস্থার সঙ্গে পরিচিত এবং এইভাবে স্বরক্ষেপণ অনুমোদন করেন।

"এইভাবে আমি উচুপর্দায়ে একটা পুরো স্কেল অভ্যাস করলাম। প্রথমত এটা হত মুখ বন্ধ অবস্থায় 'মৃ' শব্দ করে। খোলা গলায়, খোলা মুখে নয়।

"বসন্তকাল এল। আমাদের পরিবারের সবাই দেশের বাড়ীতে চলে গেল। আমি একা রইলাম এখানকার বাড়ীতে। তার ফলে 'মৃ' ধ্বনির ব্যায়াম আমার পক্ষে মুখ বন্ধ এবং মুখ খোলা, উভয় অবস্থাতেই করা সম্ভব হল। আমাদের বাড়ীর সকলে চলে যাবার পরে প্রথম দিন আমি যখন ডিনার খেতে এলাম, ডিভানে বসে আমার অভ্যাস অনুযায়ী 'মৃ' শব্দ করতে সুরু করলাম। এক বছরের মধ্যে এই প্রথম যে সুর মুখ বন্ধ অবস্থায় ঠিক ঠিক হয়েছে, তা মুখ-খোলা অবস্থায় গলা দিয়ে বার করার ঝুঁকি নিলাম।

"কী আশ্চর্য যে হয়ে গেলাম দেখে যে, হঠাৎ সম্পূর্ণ অচিন্তনীয়ভাবে আমার নাক মুখ দিয়ে খুব পরিণত সুর বেরিয়ে এল, যেন পরিণত গায়কের সুর, যে সুরকে আমি আমার মধ্যে এতদিন খুঁজে বেড়াচ্ছি।

"আমি যখন আমার গলার স্বরকে বাড়িয়ে দিলাম সুরটি আরও দৃঢ় হল। এমন স্বর বার করা যে আমার ক্ষমতার মধ্যে আছে তা আমি কোনদিন জানতাম না। আমি এত অভিভূত হয়ে গেলাম যে সারা সন্ধে আমি গান গাইলাম তাতেও ক্লান্ত মনে হল না কোন সময়ে, বরং কণ্ঠস্বর যেন উত্তরোত্তর ভাল হতে থাকলো।

"এই সব অনুশীলন করার আগে হত কি, না একটু বেশী সময় জোরে গাইলেই আমার গলা কেমনই ধরা-ধরা হয়ে যেত। কিন্তু এখন তার বিপরীত। এখন সেই স্বরের একটা পরিচ্ছন্নতার প্রভাব আমার গলার ওপরে পড়ছিল।

"এর পরে আরও একটা মনোরম বিস্ময় আমার জন্য অপেক্ষা করছিল। এ পর্যন্ত যে সব সুর আমার আয়ত্তের মধ্যে ছিল না, তাও আমি গলা দিয়ে বার করতে পারছিলাম। আমার গলায় এখন নতুন বর্ণাঢ্যতা, যা আমার কাছে আগের চেয়ে আরও সুন্দর, মনোরম, ভেলভেটের মত মসৃণ বলে মনে হচ্ছিল।

"কেমন করে এ সব আপনা থেকেই হল? এটা পরিষ্কার যে 'মৃ' শব্দ করে যে কেবল একটা সুর তৈরী হয়েছে তাই নয়, সমস্ত স্বরবর্ণের উচ্চারণ সমতা পেয়েছে। এটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

"এই যে নতুন স্বরধ্বনি আমি পেলাম, স্বরবর্ণের যে খোলা উচ্চারণ, সেগুলির সবারই গতি এক মুখে, ওপরদিকের টাক্‌রার শক্ত অংশে দাঁতের একেবারে

গোড়া পর্যন্ত আবার সেখান থেকে মুখ-মুখোশের সামনে নাসিকাগহ্বরের মধ্যে।

"পরবর্তী পরীক্ষাগুলোয় দেখা গেল, যে স্বর কৃত্রিমভাবে বন্ধ করা সুরে যত উচ্চতায় ওঠে, সুরের নির্ভর করবার স্থানটা ততখানি এগিয়ে ন্যাসিকাগহ্বরে চলে যায়।

"এ ছাড়া আর একটা জিনিসও আমি লক্ষ্য করলাম যে আমার স্বাভাবিকভাবে খোলা স্বরগুলো যেমন আমার টাকরার শক্ত অংশে ঠেস দিয়ে নাসিকাগহ্বরের মধ্যে প্রতিরণিত হচ্ছে, বন্ধ স্বরগুলি তেমনি নাসিকাগহ্বরে ঠেস দিয়ে টাকরার শক্ত অংশে প্রতিরণিত হচ্ছে।

সন্ধ্যার পর সন্ধ্যা আমার জনশূন্য কক্ষে গান গেয়ে চলছিলাম, নিজের নতুন কণ্ঠস্বরে আমি নিজেই মোহিত। কিন্তু আমার এই আত্মসন্তুষ্টির বেলুন ফেঁসে যেতে বেশীদিন লাগল না। এক অপেরার মহড়ায় আমি এক পরিচালককে এক গায়কের সমালোচনা করতে শুনলাম তার স্বর অত্যন্ত বেশী সামনে দিকে নিয়ে জিপসীদের মত খোনা শব্দ বার করার জন্যে।

"এই ঘটনা যেন আমার পায়ের তলা থেকে মাটি সরিয়ে নিল। বাস্তবিক যখন আমার কণ্ঠস্বরকে আমার মুখ-মুখোশের সামনের দিকে সরিয়ে নিতাম, লক্ষ্য করতাম তার থেকে একটা বিরক্তিকর নাকি শব্দ বার হচ্ছে।

"সুতরাং আবার নতুন করে অনুসন্ধান সুরু করতে হল।

"আমার আবিষ্কারগুলোকে একেবারে ত্যাগ না করে মাথা খাটিয়ে টাকরার শক্ত অংশে, নরম অংশে মাথার ওপর দিকে এবং এমনকি যে জায়গাকে ভয় করতে আমাকে শেখানো হয়েছিল মাথার সেই পেছন দিকেও নতুন নতুন প্রতিরণনস্থান সন্ধান করতে লাগলাম এবং প্রত্যেক জায়গাতেই তা পেলাম। প্রত্যেকটি পাওয়া, স্বরের উন্নতির কাজ কোন না কোনভাবে এগিয়ে নিয়ে গেল এবং কোন না কোনভাবে সুরে বর্ণাঢ্যতা নিয়ে এল। এবং ঘটনাচক্রে আমি সেই 'জিপসীর খোনা স্বরকে নিয়ন্ত্রণে আনতে সক্ষম হলাম।

"এই পরীক্ষাগুলি আমাকে প্রত্যয়িত করল এইভাবে যে, গানের টেক্‌নিক আমি যতটা জটিল ভেবেছিলাম তার চেয়ে বেশী জটিল এবং সূক্ষ্ম এবং এই শিল্পের গোপন রহস্যটি কেবল মুখের মুখোশের মধ্যেই লুকানো নেই।

"আমার সৌভাগ্য, আমি আর একটা গোপন রহস্যও আবিষ্কার করতে পেরেছিলাম। যে সব সংগঠিত শিক্ষার ক্লাসে আমি উপস্থিত থাকতাম সেখানে উঁচুপর্দার শিক্ষার্থীদের প্রতি সংগীতশিক্ষকের মিনতি শুনে আমি অবাক হয়ে যেতাম। তিনি বলতেন 'হাই তোল!'

"বোঝা গেল যে, উঁচু পর্দায় গলা নেওয়ার সময়ে খানিকটা হাল্কা করার জন্তে চোয়াল ঠিক সেই অবস্থায় নেওয়া দরকার, হাই তুলতে তা যে অবস্থায় যায়। এমনটি

হলে গলাটা প্রসারিত হয়ে চাপ আলগা হয়ে যায়। এই নতুন রহস্য জানার ফলে আমার উচ্চ-স্বরগুলি পরিপূর্ণ হয়ে গেল, চাপ আলগা হয়ে গেল এবং কণ্ঠ নতুন সুরে বাজতে লাগল। এ ঘটনায় আমি খুব আনন্দিত হয়ে উঠলাম।"

আট

পরবর্তী পাঠে টর্টসভ আবার তাঁর অনুসন্ধান পর্বের কাহিনী দিয়ে সুরু করলেন।

"যে সব বিভিন্ন প্রচেষ্টার বর্ণনা আমি দিয়েছি তার ফলে আমার কণ্ঠের এমন একটা স্বর আমি লাভ করতে সমর্থ হলাম যা স্বরবর্ণের পক্ষে সম্পূর্ণ উপযুক্ত। স্বরবর্ণোচ্চারণে আমি স্বরক্ষেপণ সাবালীল ভাবে করতে পারতাম এবং তাতে আমার কণ্ঠ হল বেশ সুষম সতেজ এবং সকল গ্রামেই তা পরিপূর্ণরূপে উচ্চারিত হত।

"তার থেকে আমি গান গাইতে গেলাম, গিয়ে আশ্চর্য হয়ে লক্ষ্য করলাম যে আমার গান কেবল কণ্ঠস্বরের অনুশীলনে পরিণত হয়েছে, কারণ আমি কেবলমাত্র স্বরবর্ণেই গাইছি।

"ব্যঞ্জনবর্ণ যে কেবল শব্দহীন, তাই নয়, ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণ আমার গানকে শুকনো খট্‌খট শব্দে পরিণত করছিল। কেবল সেই সময়ে আমি এস্‌-এম-ভল্কন্‌স্কীর সেই বাণী স্মরণ করলাম যে, 'স্বরবর্ণ হল নদী এবং ব্যঞ্জনবর্ণ হল তার তীর'। সেইজন্যেই আমার টলমলে ব্যঞ্জনবর্ণের ওপর দিয়ে নদীর জল প্লাবিত হয়ে জলাভূমিতে পড়ে বিলীন হয়ে যাচ্ছে।

"তার পর থেকে আমার মনোযোগ কেবল ব্যঞ্জনবর্ণের ওপরে। আমার নিজের মধ্যে এবং অন্যের মধ্যে তার ব্যবহার আমি লক্ষ্য করতে লাগলাম। অপেরা ও কনসার্টে সংগীত শিল্পীদের গান শুনতে লাগলাম। কি আমি শিখলাম? দেখলাম যে তাদের মধ্যে সবচেয়ে ভাল শিল্পীরও আমার মত অভিজ্ঞতা লাভ হয়েছে। তাদের গান এবং স্বরক্ষেপণ ব্যঞ্জনবর্ণ 'খুঁড়িয়ে চলার জন্যে কেবল কণ্ঠচর্চায় পরিণত হতে পারত।

"আমার সমস্যা যে কতখানি তা আমি আরও ভাল করে বুঝলাম যখন এক বিখ্যাত ইতালিয় দরাজকণ্ঠ গায়কের কণ্ঠকে স্বরবর্ণের ব্যবহারের সময়ে দুর্বল হয়ে পড়তে দেখলাম এবং দেখলাম যে যখন তিনি ব্যঞ্জনবর্ণের ব্যবহার করছেন, কেবল তখনই তাঁর স্বরগ্রাম প্রায় দশগুণ বৃদ্ধি পাচ্ছে। আমার নিজের অভিজ্ঞতা দিয়ে আমি ব্যাপারটা প্রমাণ করবার চেষ্টা করলাম কিন্তু দীর্ঘকাল ধরে আমি প্রার্থিত ফল লাভ করতে পারলাম না।

"তদুপরি এই প্রচেষ্টার ফলে আমার ধারণা হল যে এককভাবেই হোক, আর সমষ্টিগতভাবেই হোক, আমার ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণের মধ্যে কোন সুর নেই। প্রত্যেকটা অক্ষর দিয়ে শব্দ তুলতে আমাকে প্রচুর খাটতে হত।

"আমার সন্ধ্যাগুলো আমি কাটাতাম নানান ধ্বনি অনুশীলন করে এবং গান গেয়ে। সব সময়ে যে সব ধ্বনি উচ্চারণ করায় আমি সফল হ'তাম, তা নয়। হিস্‌হিসে অথবা 'গর্জনের' মত শব্দের ক্ষেত্রে আমি বিশেষভাবে বিফল হতাম। স্পষ্টত আমার মধ্যে কোন স্বভাবজাত ত্রুটি ছিল যার সঙ্গে আমাকে খাপ খাওয়াতে হচ্ছিল।

"প্রথমত যা শিখতে হল তা হচ্ছে ব্যঞ্জনবর্ণের সঠিক উচ্চারণের জন্যে মুখ, জিব এবং ঠোঁটকে সঠিক অবস্থানে রাখা।

"এই উদ্দেশ্যে আমার এক ছাত্রের সাহায্য নিলাম যার উচ্চারণক্ষমতা ছিল অত্যদ্ভুত।

"সে নিজেকে বেশ ধৈর্যশীল বলে প্রমাণিত করল। তার ফলে ঘণ্টার পর ঘণ্টা ধরে আমি তার মুখটি লক্ষ্য করতে পারলাম, যখন সে আমার মতে অশুদ্ধ স্বরবর্ণের উচ্চারণ করছে তখন তার ঠোঁট ও জিব লক্ষ্য করে নোট করলাম।

"আমি অবশ্য বুঝলাম যে দুজন মানুষ যে ঠিক এক রকম ভাবে কথা বলবে এমনটা হয় না বড় একটা। প্রত্যেকেই তার নিজের বিশেষ স্বাভাবিক ক্ষমতা ব প্রবণতা অনুযায়ী উচ্চারণকে সাজিয়ে খাপ খাইয়ে নেয়।

"তৎসত্ত্বেও আমি আমার ছাত্রের মধ্যে যা লক্ষ্য করলাম আমার নিজের শব্দোচ্চারণ সেই মত করার চেষ্টা করলাম। তবে ধৈর্যেরও তো শেষ আছে, তাই দেখা গেল শেষ পর্য্যন্ত ছাত্রটি আমার অনুশীলনে না আসার একটা না একটা অজুহাত সৃষ্টি করছে। তার ফলে বাধ্য হয়ে আমি এক উৎকৃষ্ট উচ্চারণশিক্ষকের শরণ নিলাম এবং তাঁকে পেয়ে আমার আরও অগ্রগতি হল।

"এই সাফল্য আমি বেশীদিন উপভোগ করতে পারলাম না এবং আমি হতোদ্যম হয়ে পড়লাম। হল কি, না অপেরার যে সব ছাত্রছাত্রীদের সঙ্গে আমি কাজ করছিলাম তারা অন্য গায়ক ও সংগীত শিল্পীর সমালোচনার পাত্র হয়ে উঠল এইজন্যে যে, ওরা ব্যঞ্জনবর্ণের ওপরে অতিরিক্ত জোর দেবার ফলে একটার বদলে দু-তিনটে উচ্চারণ করে ফেলছে প্রত্যেকবার। এবং তাঁরা ঠিকই বলে ছিলেন। ব্যঞ্জনবর্ণকে স্বরবর্ণের থেকে পৃথক করে উচ্চারণ করার ফল সমগ্র উচ্চারণটি এক অবাস্তব বস্তুতে পরিণত হয়েছে।

"গানে আমি এত ডুবে গিয়েছিলাম যে আমি আমার আসল উদ্দেশ্যের কথাই ভুলে গিয়েছিলাম। সে উদ্দেশ্য হচ্ছে মঞ্চের ওপরে সুন্দরভাবে বলতে শেখা।

"আমি কি চাই তা স্মরণ হতে যেভাবে আমি গান গাইতে শিখছিলাম, সেইভাবে কথা বলতে চেষ্টা করলাম। আশ্চর্য হয়ে লক্ষ্য করলাম যে আমার

ধ্বনিগুলো আমার মাথার পশ্চাৎদেশে চলে গেল এবং আমি আর তা টেনে সেই মুখোশের মধ্যে আনতে পারলাম না। যখন অবশেষে কথা বলার সময়ে মুখোশ ব্যবহার করতে শিখলাম তখন আবার কথা বলা হয়ে গেল পুরো অস্বাভাবিক।

"এর মানে কি হতে পারে? হতচকিত হয়ে আমি বার বার নিজেকে জিজ্ঞাসা করি। স্পষ্টতই যেভাবে মানুষ গান গায় ঠিক সেভাবে কথা বলতে যাওয়া কখনই উচিত নয়। পেশাদারী গাইয়েরা সব সময়েই যেভাবে কথা বলে তার থেকে আলাদাভাবে গান গেয়ে থাকে তার মধ্যে আশ্চর্যের কিছু নেই।

"বিষয়টার ওপরে প্রশ্ন করে করে বুঝতে পারলাম যে অনেক কণ্ঠসংগীতশিল্পীই এটা করে থাকেন যাতে সাধারণ কথা বলার সময়ে একই কণ্ঠ ব্যবহার করার ফলে তাদের কণ্ঠের সডৌল ভাবটি নষ্ট না হয়ে যায়।

"অথচ আমি ঠিক করলাম যে আমাদের অভিনেতাদের পক্ষে এই সতর্কতা-মূলক ব্যবস্থা খারাপই, কারণ আমরা গানই শিখি যাতে সুডৌল কণ্ঠে কথা বলতে পারি।।

"এ ব্যাপার নিয়ে যখন আমি কঠোর পরিশ্রম করে চলেছি তখন বিদেশের একজন অভিনেতা, যিনি তাঁর উচ্চারণ এবং আবেগসঞ্চারের জন্যে বিখ্যাত, তিনি বললেন, 'একবার তোমার কণ্ঠটি তৈরী হয়ে গেলে ঠিক যেমন করে গান গাও তেমনি করেই কথা বলা উচিত।'

"তারপর থেকে আমার অনুসন্ধানপর্ব একটা সুনির্দিষ্ট পথে চলল এবং চলল খুব দ্রুতগতিতে। পালাক্রমে গান করা এবং কথা বলা। পনের মিনিট করে গান গাই, তারপর একই সময় ধরে কথা বলি তারপর আবার গান আবার কথা বলা। এই অভ্যাস আমি অনেক দিন ধরে চালিয়ে যেতে লাগলাম কিন্তু মনোমত ফল পেলাম না।

"অবশেষে ভাবলাম যে এতে আশ্চর্যের কিছু নেই। কারণ জীবনের অত ঘণ্টার অশুদ্ধ কথা বলার সঙ্গে তুলনায় কয়ঘণ্টাই বা শুদ্ধ করে কথা বলতে পারছি। সঠিকভাবে কথা বলাটা সর্বদা চালাতে হবে, একেবারে অভ্যাসে পরিণত করতে হবে, জীবনের সঙ্গে মিশিয়ে দিতে হবে, প্রকৃতির সঙ্গে একাত্ম করে দিতে হবে।

"তোমাদের অর্থাৎ ছাত্রছাত্রীদের যে পাঠ দেওয়া হচ্ছে তা কেবল বিশেষ একটি নির্দিষ্ট সময় ধরে কণ্ঠের কসরৎ করবার জন্যে নয়। ক্লাসে তোমাদের অভিজ্ঞ শিক্ষকের দৃষ্টির সামনে যা শিখবে তা বাড়ীতে বা সারাদিন যেখানে যখন যাও সব সময়ে অভ্যাস করে চলতে হবে।

"যতক্ষণ পর্যন্ত না এই নতুন পদ্ধতি আমাদের সম্পূর্ণভাবে অধিকার করছে ততক্ষণ আমরা একে আয়ত্ত করতে পেরেছি এমন কথা বলতে পারি না। আমাদের সব সময়ে লক্ষ্য রাখতে হবে এবং সতর্ক থাকতে হবে কি থিয়েটারের

মধ্যে, কি তার বাইরে, যখনই কথা বলি, কথা বলবে সঠিকভাবে এবং সুন্দরভাবে। সঠিকভাবে কথা বলাটাকে প্রকৃতির অঙ্গ করে নেবার এটাই হচ্ছে একমাত্র উপায় এবং এতে মঞ্চের ওপরে ওঠবার মুহূর্তে আর আমাদের ঠিক করে উচ্চারণের কথা ভাবতে হবে না।

"যে অভিনেতা হ্যামলেটের চরিত্রে অভিনয় করেছেন, তাঁকে যদি দৃশ্যে প্রবেশ করবার সময়ে তাঁর কণ্ঠের দুর্বলতার কথা চিন্তা করতে হয় তাহলে তাঁর সৃষ্টিশীল কাজটি তিনি কতটা করতে পারবেন তাতে সন্দেহ আছে। তাই আমি বলব সঠিক উচ্চারণ এবং ধ্বনি যতবার প্রয়োজন তা তোমাদের নিজেদের মধ্যে একেবারে চিরকালের মত করে তৈরী করে নিতে। কথা বলার যে সূক্ষ্মতা দিয়ে চিন্তার ও অনুভূতির অকল্পনীয় ছায়াগুলির রূপ দিতে পারবে তার জন্যে তোমাদের পরিশ্রম করতে হবে সারাজীবন ধরেই।

"তোমরা লক্ষ্য করেছ যে আমার ছাত্রাবস্থা পার হয়ে যাওয়ার বহুদিন পরেও আমি আমার এই অনুসন্ধানের কাজ চালিয়ে যাচ্ছিলাম। এটা সম্পন্ন করা আমার পক্ষে মোটেই সহজসাধ্য ছিল না। কিন্তু যতক্ষণ আমার মনোযোগ ধরে রাখতে পারতাম ততক্ষণ ধরে এবং যতটা সম্ভব দীর্ঘ সময় ধরে আমি অভ্যাস করতাম।

"এমন সময়ও ছিল যখন আমি সর্বদা আমার কণ্ঠস্বর লক্ষ্য করতাম। দিনের পর দিন ধরে চলতে থাকত আমার এই ক্রমিক পাঠ এবং এইভাবেই আমি আমার কথা বলার অশুদ্ধি সব সংশোধন করতে পেরেছিলাম।

"একেবারে শেষে আমি সত্যিই অনুভব করতে পারলাম যে আমার সাধারণ কথা বলার মধ্যে একটা রূপান্তর ঘটেছে। অনেক একক শব্দ বেশ ভালভাবে আসছিল এমনকি অনেক বাক্যাংশও। এবং আমি অনুভব করলাম যে গান অভ্যাস করার সময়ে আমি যে সব জিনিস শিখেছি, তাই আমার সংলাপবাক্য বলার সময়ও ব্যবহার করছি। তখন আমার যেমন কথা তেমনি গান। এর মধ্যে হতাশাজনক ছিল এইটুকু যে, এই রকমটি হত কেবল মাঝে মাঝে এবং আমার ধ্বনিগুলো সব সময় আমার টাকরা এবং গলার নরম অংশ দিয়ে উচ্চারিত হতে চাইত।

"এখনও পর্যন্ত এই ব্যাপারটা ঘটে থাকে। আমি ঠিক করে বলতে পারি না যে আমি আমার সংগীতের কণ্ঠের মত সংলাপের কণ্ঠকেও এমন নমনীয় রাখতে পারব কি না। অবশ্যই মহড়া বা অভিনয়ের আগের মুহূর্তে কিছু প্রাথমিক অনুশীলনীর সহায্যেই তা সম্ভব হবে।

"তৎসত্ত্বেও সাধারণ ভাবে যে সাফল্য আমি অর্জন করেছিলাম তার সম্বন্ধে আমার বিন্দুমাত্রও সন্দেহ ছিল না। আমার কণ্ঠস্বরকে আমি আমার ইচ্ছামত

সহজে যখন তখন শুধু গান গাইবার সময় নয়, কথা বলার সময়েও মুখোশের মধ্যে এগিয়ে আনতে পারতাম।

"আমার কাজের প্রধান ফল হল এই যে, আমার কথা বলায় আমি সেই অভগ্ন রেখাটি লাভ করলাম যা আমি লাভ করেছিলাম আমার গান গাওয়ার সময় এবং ঐ অভগ্ন রেখাটি ব্যাতিরেকে শব্দ দিয়ে শিল্পসৃষ্টি হতে পারে না।

"এই হচ্ছে সেই জিনিস যা আমি এতকাল খুঁজেছি, যার স্বপ্ন আমি এতকাল ধরে দেখেছি। এই হচ্ছে সেই জিনিস যা কেবল যে কথাবার্তারই মধ্যে সৌন্দর্য নিয়ে আসে তাই নয়, উচ্চমানের কাব্যপাঠেও সৌন্দর্য নিয়ে আসে।

"আমার অভ্যাসের অভিজ্ঞতা দিয়ে আমি বুঝেছি যে স্বর এবং ব্যঞ্জনবর্ণ গান করার সময়ে যেমন আপনা থেকে বাজে, তেমনি কথা বলার সময় যখন আপনা থেকেই উচ্চারিত হয়, তখনই সেই অভগ্ন রেখাটিকে পাওয়া যায়। যদি কেবল স্বরবর্ণগুলো টানা চলে এবং তার পেছনে ব্যঞ্জনবর্ণ ধাক্কা দিতে দিতে যায় তার থেকে যার সৃষ্টি হয় তা হল একটা ফাটল, একটা শূন্যতা। অভগ্ন রেখার পরিবর্তে পাওয়া যায় খণ্ডিত ধ্বনিসমষ্টি। আমি অনুভব করলাম যে কেবলমাত্র প্‌ ব্‌ এর মত বদ্ধ ব্যঞ্জনবর্ণ নয়, হিস্ হিস্ শব্দ করার মত ব্যঞ্জনবর্ণ, শিসের শব্দের মত ব্যঞ্জনবর্ণ, টুং টাং শব্দের মত ব্যঞ্জনবর্ণ সকলেরই প্রতিরণন মিলে সেই অভগ্ন রেখাটি সৃষ্টি করায় সহায়তা করে।

"এখন আমার সংলাপবাক্য অভগ্ন রেখায় চলার সময়ে গান গায়, গুন্‌গুন্ করে কখনও বা গর্জন করে এবং স্বরবর্ণ ও হিস্‌হিসে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণের হেরফেরে ধ্বনির সূক্ষ্মতার ও বর্ণাঢ্যতার তারতম্য ঘটায়।

"এতক্ষণ ধরে আমার কাজের যে পর্বের কথা আমি বর্ণনা দিলাম সেই পর্বের শেষেও আমি শব্দ বা বাক্যাংশ উচ্চারণের জ্ঞান লাভ করতে পারিনি, কিন্তু, বাক্যাংশের ধ্বনির মধ্যে পার্থক্য চিনতে শিখেছিলাম।

"এমন এমন বিশেষজ্ঞ আছেন, যাঁরা আমার অনুসন্ধানে আমি যে উপায় অবলম্বন করেছি এবং যে ফল আমি পেয়েছি তার উচ্চ সমালোচনা করবেন। তাঁদের তা করতে দাও। আমার পদ্ধতি এসেছে অভ্যাস থেকে, আমার নিজের অভিজ্ঞতার থেকে এবং সলাও অনুসন্ধানের জন্য প্রস্তুত।

"এই ধরনের সমালোচনা, মঞ্চে কেমন করে কণ্ঠস্বর নিক্ষেপ করতে হয়, কেমন করে স্বরনিক্ষেপ শেখাতে হয় এবং সঠিক শব্দ গঠন ও উচ্চারণ কেমন করে করতে হয়, এই সব প্রশ্নোগুলোকে নাড়া দিয়ে তোলে।

"আমাদের শেষ পাঠে আমি তোমাদের যা বলেছি তাতে করে আমার বিশ্বাস যে ধরে নিতে পারি, গান গাওয়া এবং মঞ্চে

সংলাপ বলার উপযুক্ত স্বরশিক্ষা ও উচ্চারণের ওপরে দায়িত্বপূর্ণ কাজ করবার জন্তে তোমরা প্রস্তুত।

"এ ব্যাপারে শিক্ষার্থী থাকতে থাকতেই কাজ শুরু করা ভাল।

"একজন অভিনেতা যখন মঞ্চে আসেন তখন তাঁর নিজেকে সম্পূর্ণরূপে অস্ত্রসজ্জিত করে নিয়ে আসা প্রয়োজন এবং তাঁর শিল্পসৃষ্টির পথে তাঁর কণ্ঠস্বর একটি গুরুত্বপূর্ণ বাহক। তোমরা যখন পেশাদারী অভিনেতা হয়ে যাবে তখন হয়ত মিথ্যা আত্মমর্যাদাবোধের ফলে ছাত্রদের মতো অ আ ক খ অভ্যাস করতে পারবে না। সুতরাং অল্প বয়সে এই নাট্যবিদ্যালয়ে পাঠকালের উপযুক্ত সদ্ব্যবহার কর। এখন যদি তা না কর, পরে আর জীবনে করতে পারবে না এবং তোমাদের মঞ্চজীবনের প্রতিটি মুহূর্তে একটা অভাব অনুভব করবে, যে অভাব তোমাদের শিল্পসৃষ্টিকে চিরকাল ব্যাহত করবে। তোমার কণ্ঠস্বরই তোমাকে সহায়তা করার পরিবর্তে তোমার পথে শক্ত বাধা হয়ে দাঁড়াবে। একবার একজন বিখ্যাত অভিনেতা তাঁর সম্মানে প্রদত্ত ভোজে তাঁকে দেওয়া সুপ, মদ্য প্রভৃতিতে পকেট থার্মমিটার ঢোকাতে ঢোকাতে বলছিলেন, 'আমার কণ্ঠই আমার আমার সৌভাগের মূল।' নিজের কণ্ঠস্বরের প্রতি মমতায় তিনি যা কিছু খেতেন তারই উত্তাপ দেখে নিতেন। এ থেকেই বোঝা যায় প্রকৃতির একটি অবদান—সুন্দর, ভাবপূর্ণ, সুদৃঢ় কণ্ঠস্বরের প্রতি তিনি কত যত্নশীল।"

এই সময়ে উনি আমাদের নতুন উচ্চারণ শিক্ষকের সঙ্গে আমাদের পরিচয় করিয়ে দিলেন। অল্পকালের বিরতির পর উনি এবং মাদাম জারেম্বো যুক্তভাবে আমাদের প্রথম পাঠ দিলেন।

আমি নিজেকে জিজ্ঞাসা করলাম এই ক্লাসের রেকর্ড আমি রাখব কিনা, শেষে ঠিক করলাম রাখব না। এখানে যা হল তার সবই অন্যান্য যে কোন বিদ্যালয়ে হয়ে থাকে। পার্থক্য এই যে, আমাদের উচ্চারণের ত্রুটি হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে দুজন শিক্ষক শিক্ষিকার তত্ত্বাবধানে তা সংশোধন হয়ে যাচ্ছিল। এই সংশোধন নিয়ে আবার আমরা সংগীতশিক্ষিকার তত্ত্বাবধানে সংগীত শিক্ষার অনুশীলনের জন্তে যাচ্ছিলাম। এবং সঙ্গে সঙ্গে সংগীতের বাঁধুনিগুলো আবার সংলাপের মধ্যে নিয়ে গিয়ে ফেলা হচ্ছিল।

"আজ আমরা এসে বিদ্যালয়ের নাট্যশালার প্রেক্ষাগৃহে দেখলাম একটা প্লাকার্ড ঝোলানো আছে, লেখা, "মঞ্চের ওপরে কথা বলা।" টর্টসভের রীতি অনুযায়ী উনি আমাদের পাঠানুশীলনের নতুন পর্যায়ে আসার জন্যে অভিনন্দন জানালেন।

"এর আগের পাঠে আমি তোমাদের বলেছিলাম যে অভিনেতাদের স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণের সম্পর্কে সম্যক অনুভূতি থাকা দরকার, ওদের একেবারে ভেতরে প্রবেশ করতে পারা দরকার।

"আজ আমরা একই ভাবে সম্পূর্ণ শব্দ এবং বাক্যাংশ নিয়ে এগিয়ে যাব। আশা কোরো না বিষয়টার ওপরে একটা বক্তৃতা আমি দেব, কারণ ওটা বিশেষজ্ঞের এক্তিয়ার। আমি যা বলব তা হচ্ছে আমার নিজের বাস্তব অভিজ্ঞতা থেকে মঞ্চে কথা বলার বিভিন্ন দিক সম্পর্কে আমি যা শিখেছি, তাই। তোমাদের 'কথা বলার নিয়ম' সম্পর্কে নতুন পাঠে তা তোমাদের সাহায্য করবে।

"এই সব নিয়ম এবং শব্দের সম্পর্কে অনেক বই লেখা হয়েছে। সেগুলো মনোযোগ দিয়ে পাঠ কর। তার মধ্যে সবচেয়ে উপযোগী বই হচ্ছে এস্-এম্-ভল্কনস্কীর 'মুখর শব্দ' বইখানি। আমার এই মঞ্চে কথা বলার পাঠে প্রায়ই বইটার উল্লেখ করব এবং বইটার থেকে উদাহরণ দেব। অভিনেতার উচিত তার জিহ্বাকে সকল দিক থেকে জানা। অনুভূতির সূক্ষ্মতা নিয়ে মানুষের কি হবে, যদি অনুজ্জ্বল সংলাপে তা উচ্চারিত হয়? একজন প্রথম শ্রেণীর যন্ত্রী কখনো বেসুরা যন্ত্র নিয়ে বাজাতে বসেন না। এই কথা বলার ক্ষেত্রেও আমাদের বিজ্ঞানের সাহায্যের দরকার কিন্তু সেই বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অর্জন করতে গেলে আমাদের যথেষ্ট পরিমাণে বুদ্ধিমান হতে হবে। মাথাকে অনেক নতুন নতুন ভাবধারায় পরিপূর্ণ করে রেখে অথচ প্রাথমিক নিয়মকানুনগুলো না জেনেই মঞ্চের ওপরে ছুটে যাওয়ার মধ্যে কোন মানে নেই। ওতে ছাত্রের মাথা গুলিয়ে যাবে এবং সে হয় বিজ্ঞানের প্রয়োগের কথা একেবারে ভুলে যাবে আর না হয় সব কিছু ছেড়ে দিয়ে বিজ্ঞানের কথাই কেবল ভাববে। বিজ্ঞান শিল্পকে তখনই সাহায্য করতে পারে যখন এ দুটি পরস্পরের সহায়ক ও পরিপূরক হয়ে দাঁড়ায়।

টর্টসভ এক মুহূর্ত চিন্তা করলেন, ও তারপর বলে চললেন:

"তোমরা প্রায়ই আমাকে বলতে শুনেছ যে যে-ই মঞ্চে থাক, তাকেই

একেবারে গোড়া থেকে নতুন করে শিক্ষা গ্রহণ করতে হবে: শিখতে হবে দেখতে, হাঁটতে, চলে বেড়াতে, লোকের সঙ্গে আলাপচারী করতে এবং সর্বশেষ, কথা বলতে। বেশীর ভাগ মানুষই সাধারণ জীবনে বিকৃত পদ্ধতিতে কথা বলে, কিন্তু তারা নিজেরা তা ধরতে পারে না। কারণ তারা নিজেরা এমনি ধরনের কথা বলতে ও অন্যের কাছ থেকে এমনি ধারার কথা শুনতে অভ্যস্ত। আমি একথা বলিনা যে তোমরা এই নিয়মের কোন ব্যতিক্রম। সুতরাং কথাবলার ওপরে নিয়মিত কাজ আরম্ভ করবার আগে যাতে করে অভিনেতাদের মধ্যে বহুল প্রচলিত নানা অভ্যাসের গলদগুলো তোমরা দূর করতে পার সে জন্য তোমাদের ত্রুটিগুলো সম্পর্কে তোমাদের অবহিত করা দরকার।

"সাধারণ জীবনের চেয়ে মঞ্চের ওপরে কথার এবং কেমন করে তা বলা হল তার মূল্য অনেক বেশী। অধিকাংশ থিয়েটারে অভিনেতাদের কাছে সংলাপ আধা সুন্দরভাবে বলারই চাহিদা থাকে। এমন কি তাও কোনরকম দায় সারাভাবে করা হয়।

"এর কারণ অনেকগুলো। তার মধ্যে প্রথমটি হচ্ছে যে, সাধারণ জীবনে মানুষ যখন বাধ্য হয়ে বা ইচ্ছাকৃতভাবে কিছু বলে কোন উদ্দেশ্য নিয়ে অথবা কোন পরিণতির দিকে লক্ষ্য রেখে, সে বলা হয়ত কোন প্রয়োজন সাধিত করবার জন্যে অথবা কোন ফলপ্রসূ সুতীক্ষ্ণ মৌখিক ক্রিয়া সম্পাদন করার জন্যে। এমন কি যখন মানুষ কেবলমাত্র বকবক্ করে, কি বলছে তার প্রতি নজর না রেখেই, তখনও সে কোন না কোন উদ্দেশ্য নিয়ে তা করে যাচ্ছে, তাড়াতাড়ি সময় কাটানোর জন্যে, কারো মন অন্য দিকে ফিরিয়ে দেবার জন্যে ইত্যাদি।

"মঞ্চের ওপরে ব্যাপারটা আলাদা। সেখানে আমরা নাট্যকারের লেখাটি পাঠ করি এবং সেখানে আমাদের ব্যক্তিগত প্রয়োজন বা ইচ্ছার কোন স্বাধীনতা থাকে না।

"উপরন্তু দৈনন্দিন জীবনে আমরা সেই সমস্ত জিনিসের কথাই বলি, যাদের ছবি আছে আমাদের মনের মধ্যে, এবং যাদের প্রকৃত অস্তিত্বও বর্তমান আছে। মঞ্চে এমন সব জিনিসের কথা বলতে হয় যা আমরা দেখি না, অনুভব করি না নিজেদের মনে, যা নিজেরা চিন্তা করি না। সে দেখা আমাদের পার্টের সেই কল্পনার মানুষটির চোখ দিয়ে দেখা, তার হয়ে অনুভব করা বা চিন্তা করা।

"সাধারণ জীবনে আমরা জানি কেমন করে উৎকর্ণ হতে হয় কারণ আমরা শোনার জন্যই উৎসুক। মঞ্চের ওপরে আমরা যা করি তা হচ্ছে মন দিয়ে শোনার ভান করা। মঞ্চে আমাদের সহ-অভিনেতার কথা বা চিন্তার ভেতরে খুঁটিয়ে প্রবেশ করে দেখার কোন প্রয়োজনের তাগিদ আমরা অনুভব করি না।

আমাদের তা জোর করে করতে হয়। এবং সেই জোরের থেকেই আসে অতি অভিনয়, গতানুগতিক অভিনয় এবং ছাঁচে ঢালা অভিনয়।

"অন্যান্য ক্লেশকর অবস্থাও আছে, যে অবস্থার ফলে মানুষের প্রকৃত স্বাভাবিক ক্রিয়াকলাপের মৃত্যু ঘটে। লাইনগুলো বার বার মহড়ায় এবং অভিনয়ে বলা হতে হতে তোতাপাখীর বুলি বলার মত হয়ে যায়। বিষয়বস্তুর ভেতরকার বস্তু উবে যায়, যা থাকে তা হচ্ছে যান্ত্রিক শব্দ সমষ্টি। মঞ্চে ওঠার অধিকার অর্জন করতে হলে অভিনেতাকে কোন না কোন ক্রিয়া সম্পাদন করতে হয়। তাদের পার্টের মধ্যেকার খালি জায়গা ভর্তি করবার জন্যে তারা যা করে তার মধ্যে একটা কাজ হচ্ছে তাদের লাইনগুলোর যান্ত্রিক পুনরবৃত্তি।

"এর ফল হিসেবে অভিনেতারা মঞ্চে যান্ত্রিকভাবে কথা বলবার একটা অভ্যাস তৈরী করে ফেলে, তোতাপাখীর মত চিন্তাহীন মুখস্থ করা বুলির সমষ্টি, যার অভ্যন্তরভাগে প্রবেশ করতে বক্তা অক্ষম। এই অভ্যাসকে যতই তারা প্রশ্রয় দেয় ততই তাদের যান্ত্রিক স্মৃতিশক্তি তীব্র হয় এবং বুলি বলার অভ্যাস তত দৃঢ় হয়। এবং অবশেষে আমরা পাই ছাঁচে ঢালা একপ্রকার মঞ্চসংলাপের ভঙ্গী।

"সাধারণ জীবনেও আমরা যান্ত্রিক অভিব্যক্তির সাক্ষ্য পাই, যেমন, 'কেমন আছেন?' 'ভাল, আপনি?' অথবা 'চলি নমস্কার!'

"এই আপনা থেকে উচ্চারিত যান্ত্রিক শব্দগুলো যখন মানুষ উচ্চারণ করছে, তখন সে কী চিন্তা করছে মনে মনে? কথাগুলোর বক্তব্যের কথা বা তার অনুভূতির কথা, কোনটাই চিন্তা করছে না। আমরা হয়ত তখন সম্পূর্ণ অন্য চিন্তায় নিবদ্ধ অথচ কথাগুলো আমাদের মুখ দিয়ে আপনা থেকে বেরিয়ে আসে। স্কুলগুলোতেও আমরা প্রায় একই জিনিস দেখে থাকি। ওখানে অধিকাংশ সময়ে ছাত্রদের দেখা যায় তাদের মুখস্থ করা পড়া বলতে, অথচ মনে মনে তখন হয়ত সে তার নিজের কোন বিষয়ের কথা ভাবছে, অথবা ভাবছে শিক্ষক তাকে কত নম্বর দেবেন। অভিনেতারাও ঐ একই অভ্যাসের শিকার।

"এরকম অভিনেতাদের কাছে পার্টের অনুভূতি এবং ভাবনা হল সপত্নী পুত্রের মত। সুরুতে যখন তারা নাটকটি পড়ে, তখন শব্দগুলো অর্থাৎ তাদের নিজেদের এবং সহ-অভিনেতাদের কথাগুলো তাদের কাছে নতুন, চিত্তাকর্ষক। তারপর মহড়ায় কথাগুলো বারবার শুনতে শুনতে কথাগুলো তাদের প্রয়োজনীয় অর্থ হারিয়ে ফেলে। কথাগুলো অভিনেতার হৃদয়েও থাকে না, আর চৈতন্যেও থাকে না, থাকে কেবল তাদের জিহ্বার পেশীতে। কিন্তু তখন ওটা কার কথা, নিজের, না অপরের, সে বিষয়ে তার কাছে পার্থক্য খুব বেশী থাকে না। তার কাছে তখন কেবল এগিয়ে যাওয়া। পথে না থেমে কেবল এগোনো।

"কি রকম কাণ্ডজ্ঞানহীন মনে হয় ব্যাপারটা যখন কোন অভিনেতা তাঁকে

বা তার সম্বন্ধে কি বলা হল, না শুনেই, একটু চিন্তা না করেই অথবা কোন মনোভাবকে তার কাছে সম্পূর্ণ প্রকাশ হতে না দিয়েই তার সহ-অভিনেতার কথার ওপরে ঝাঁপিয়ে কথা বলে। এমনও ঘটে, কিউ-এর একটি গুরুত্বপূর্ণ শব্দ হয়ত এমন অস্পষ্টভাবে উচ্চারিত হল যে তা জনসাধারণের কানেই পৌঁছল না, তাতে জবাবের অর্থটাই গেল হারিয়ে, সহ-অভিনেতার জবাব দেবার কোন কারণই খুঁজে পাওয়া গেল না। প্রশ্নটি পুনরুল্লেখ করারও কোন অর্থ নেই কারণ প্রথমত প্রথম অভিনেতাটি যে কি জিজ্ঞাসা করেছে সে সম্বন্ধে তার নিজের কোন ধারণাই নেই।' এই কৃত্রিমতার থেকে আসে গতানুগতিক অভিনয়, ছাঁচে ফেলা অভিনয় যা বলা-কথার ওপরে বিশ্বাস বোধকে এবং তার সজীব বিষয়বস্তুকে নষ্ট করে ফেলে।

"অবস্থাটা আরও খারাপ হয়ে ওঠে যখন অভিনেতা তার কথায় একটা ভুল মোচড় লাগায়। আমরা সকলে জানি যে তাদের মধ্যে অনেকেই তাদের কথাকে নিজেদের কোন না কোন গুণ,—যেমন সুললিত কণ্ঠস্বর, সুন্দর উচ্চারণ, আবৃত্তির কায়দা অথবা স্বরক্ষেপণের পারদর্শিতা প্রদর্শনের জন্যে ব্যবহার করে থাকে। এমন অভিনেতার শিল্পের সঙ্গে সম্পর্ক ঠিক ততটুকুই, যতটা বাদ্যযন্ত্র-বিক্রেতার সঙ্গে সংগীতের। বিক্রেতা যন্ত্র বাজায় তার যন্ত্রটি টেকনিকের দিক থেকে কতটা খাঁটি তা দেখাবার জন্যে, সুরকারের মনোভাবকে সঞ্চারিত করবার জন্যে নয়।

"অভিনেতারাও তাই করে থাকে যখন তারা হিসেব করে ধ্বনির উত্থান-পতন ঘটায় বা কোন অক্ষর বা বাক্যাংশের ওপরে জোর দিয়ে কলাকৌশল দেখাবার চেষ্টা করে অথবা বিনা উদ্দেশ্যে শব্দগুলো সরু মোটা করে, যাতে শ্রোতাদের মধ্যে তাদের কণ্ঠের সুন্দর বাদ্য প্রশংসার অনুরণন তোলে।"

দুই

টর্টসভ আজ একটা প্রশ্ন দিয়ে আরম্ভ করলেন: সাবটেক্স্ট্ কাকে বলে? একটি পার্টের প্রকৃত শব্দগুলির পেছনে কি আছে?

উনি উত্তর দিলেন এইভাবে:

"আছে সেই জিনিস,' যা পার্টের মধ্যে সুস্পষ্টরূপে প্রতীয়মান অনুভূতির প্রকাশ, যা কথার নিচে দিয়ে প্রবাহিত হয়, কথাকে যা প্রাণ দান করে, যা অস্তিত্বের ভিত্তি বা অর্থ প্রদান করে। সাবটেক্সট্ হচ্ছে নাটক এবং পার্টের মধ্যেকার অসংখ্য নক্সার জাল যা বোনা হয়েছে 'যদি' শব্দের যাদু দিয়ে, প্রদত্ত পরিস্থিতি

দিয়ে, কল্পনার টুকরো দিয়ে, অভ্যন্তরীণ গতিক্রিয়া দিয়ে, মনোযোগের বিষয়বস্তু দিয়ে, ছোট ও বড় সত্যবোধ ও তার ওপরে বিশ্বাসবোধ দিয়ে, অভিযোজন দিয়ে, নিজেকে খাপ খাওয়ানো দিয়ে এবং এমনি নানা বিষয় দিয়ে। এই সাবটেক্সটই নাটকে আমরা যা বলি, তা আমাদের দিয়ে বলায়।

"এই সব ইচ্ছাকৃতভাবে সংযুক্ত বিষয়গুলি যেন কেব্‌লের আলাদা আলাদা তারের মত, সারা নাটক জুড়ে তাদের বিস্তৃতি, আর গতি সেই চরম উদ্দেশ্যের দিকে।

"কেবলমাত্র যখনই আমাদের অনুভূতি সাবটেক্সটের সেই ফল্গুস্রোতের মধ্যে পৌঁছয় তখনই কোন পার্টের বা নাটকের অন্তরসঞ্চারি গতিরেখাটি প্রস্তুত হয়। সে রেখাটি সুস্পষ্ট হয় কেবলমাত্র গতির সাহায্যে নয়, কথার সাহায্যেও, অ্যাকশন কেবল দেহ দিয়ে হয় না, হয় ধ্বনি দিয়েও।

"ক্রিয়া বা এ্যাকশনের ব্যাপারে যাকে আমরা বলি অন্তরসঞ্চারি গতিরেখা, কথার ব্যাপারে তাই সাবটেক্সট্।

"বলাই বাহুল্য যে, যে শব্দের কোন অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তু নেই, পৃথকভাবে সে শব্দ বাইরে থেকে দেওয়া একটা নাম ছাড়া আর কিছু নয়। যে পার্টের বিষয়বস্তু এছাড়া কিছু নয়, সে পার্ট কেবল শূন্যগর্ভ শব্দের সমষ্টি।

"উদাহরণস্বরূপ ধর 'ভালবাসি' এই শব্দটা। একজন বিদেশীর কাছে শব্দটা কেবল কয়েকটা অক্ষরের সমষ্টি। এ কেবল শূন্যগর্ভ ধ্বনি কারণ এর মধ্যে নেই সেই অভ্যন্তরীণ বোধটি, যা হৃদয়ে স্পন্দন নিয়ে আসে। কিন্তু এই শূন্যগর্ভ ধ্বনিটির মধ্যে অনুভূতি, চিন্তা এবং কল্পনা জীবনদান করুক, তখন একটা সম্পূর্ণ অন্যরকম মনোভাবের সৃষ্টি হবে, শব্দটি অর্থ পরিগ্রহণ করবে। তখন 'আমি ভালবাসি' এই ধ্বনিটি একজন মানুষের বুকের মধ্যে আবেগের অগ্নি প্রজ্জ্বলিত করতে সমর্থ হবে এবং তার সমগ্র জীবনের গতিই পরিবর্তিত করে দেবে।

"দেশপ্রেমের আবেগরসে সিক্ত হলে 'আগে বাঢ়ো' এই শব্দটি হাজার হাজার সৈন্যকে নিশ্চিত মৃত্যুর পথে ঠেলে দিতে পারে। খুব সাধারণ কথাও জটিল অর্থ বহন ক'রে, পৃথিবীর প্রতি আমাদের সমগ্র দৃষ্টিভঙ্গীরই পরিবর্তন ঘটিয়ে দিতে পারে। শব্দটি যে মানুষের চিন্তার বাস্তব প্রকাশ হয়ে দাঁড়িয়েছে তা বিনা কারণে নয়।

"একটা শব্দ মানুষের পঞ্চ ইন্দ্রিয়কেই জাগ্রত করে তুলতে পারে। একজন মানুষের সামনে হয়ত একটি সংগীতাংশের শিরোনাম অথবা এক চিত্রকরের নাম কিম্বা একটা খাবার কথা কি অতিপ্রিয় একটি গন্ধদ্রব্যের কথা উচ্চারিত হল,

সঙ্গে সঙ্গে দেখা যাবে তার শ্রবণ ও দর্শন ইন্দ্রিয়ের কল্পনায়, স্বাদে, গন্ধে এক বিশেষ স্মৃতিকে ইঙ্গিতে বহন করে নিয়ে আসতে।

"কখনো কখনো কোন বেদনাদায়ক অনুভূতিও কোন শব্দ বহন করে আনতে পারে। 'মাই লাইফ ইন আর্ট' বইতে দাঁত ব্যথার গল্প শুনতে শুনতে একজনের দাঁতে ব্যথা জন্মে গেল।

"অনুভূতিহীন অন্তরের প্রেরণাহীন কোন শব্দই মঞ্চে উচ্চারিত হওয়া উচিত নয়। ক্রিয়া থেকেও যেমন শব্দের বিচ্ছিন্ন হয়ে থাকা চলে না তেমনি বিচ্ছিন্ন হয়ে থাকা চলে না চিন্তা থেকেও। মঞ্চের ওপরে অভিনেতার অনুভূতি, ইচ্ছা, চিন্তা, অন্তরের কল্পনা, ভ্রমণ, দর্শন ও অন্যান্য অনুভূতি প্রভৃতি জাগিয়ে তোলায় ভূমিকা হল শব্দের। শুধু সেই অভিনেতারই নয়, যে তার বিপরীতে অভিনয় করছে তার এবং তাদের উভয়ের মধ্য দিয়ে দর্শক সাধারণের মধ্যেও এই সবই জাগিয়ে তোলার ভূমিকা হল শব্দের।

"এ থেকে বোঝা যায় যে কথিত কাব্য ও নাটকের মূল কথাগুলি নিজের থেকে তেমন মূল্যবান নয়, মূল্যবান হয়ে ওঠে তার সাবটেক্সট্, তার অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুর প্রভাবে। মঞ্চে যখন আমরা পা দিই তখন এই কথাটাই আমরা ভুলে যাই।

"আর একটা কথাও আমরা ভুলে যাই যে ছাপা নাটকই নাট্যসৃষ্টির শেষ কথা নয়। যতক্ষণ পর্যন্ত না নাটক অভিনীত হয়ে প্রকৃত মানবিক আবেগরসে সিঞ্চিত হয়ে উঠছে ততক্ষণ নাটক তার চূড়ান্ত পর্যায়ে গিয়ে পৌঁছোয় না। একই কথা বলা চলে সংগীতের স্বরলিপি সম্বন্ধে। যতক্ষণ না কনসার্টের আকারে সংগীতশিল্পীদের মাধ্যমে শ্রোতাদের কানে ধ্বনিত হচ্ছে ততক্ষণ স্বরলিপি তার চূড়ান্ত পরিণতিতে পৌঁছোচ্ছে না। কি অভিনেতা, কি সংগীতশিল্পী, যে মুহূর্তে সে একটি লিখিত কিছুর মধ্যে নিজের অন্তরের অনুভূতিকে খুঁজে পেল, সেই মুহূর্তে তার অন্তরের অন্তঃস্থল থেকে তার আত্মাটি উঠে এল, উঠে এল সেই অকৃত্রিম বস্তু যা নাট্যকারকে বা সুরকারকে উদ্বুদ্ধ করেছে। এমনি যে কোন সৃষ্টির সম্পূর্ণ কথাটি রয়েছে তার এই অন্তর্নিহিত সাবটেক্সটের মধ্যে। এ ছাড়া শব্দগুলোকে মঞ্চে উপস্থাপিত করার কোন অজুহাতই থাকে না। কথাগুলো লেখকের, কিন্তু তার অন্তরের ভাব আসে অভিনেতার কাছ থেকে। তা যদি না হত তাহলে জনসাধারণ ঘরে বসে নাটক না পড়ে কষ্ট করে থিয়েটার দেখতে আসত না।

"উপরন্তু, কেবলমাত্র মঞ্চের ওপরেই নাটক তার সম্পূর্ণ অর্থসহ পরিপূর্ণরূপে বিকশিত হতে পারে। কেবলমাত্র অভিনয়ানুষ্ঠানেই আমরা অনুভব করতে

পারি যে নাটকের অন্তরাত্মা প্রাণ পেয়েছে। প্রতিবার অভিনয়ের সময়ে নতুন নতুন করে এই প্রাণপ্রতিষ্ঠার পুনরুজ্জীবন ঘটে থাকে।

"অন্তরের সংগীতকে পার্টের বিষয়বস্তুতে ঢেলে দেওয়াটা অভিনেতারই কাজ। অভিনেতারই কাজ তাকে শব্দে পরিবর্তিত করা, কথায় পরিবর্তিত করা। আমরা যখন কোন জীবিত অন্তরাত্মার সংগীতটি শুনতে পাই, কেবলমাত্র তখনই নাটকের লাইনের মধ্যে যে সেই সৌন্দর্য লুকানো ছিল তা সম্যক উপলব্ধি করতে পারি।

"এই নাট্যবিদ্যালয়ে তোমাদের প্রথম দিককার কাজে পার্টের অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুর এবং চরম লক্ষ্যবস্তু অভিমুখে তার ক্রিয়া সম্পর্কে তোমরা জেনেছ। তোমরা জেনেছ কেমন করে অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তু তৈরী করার জন্যে এই অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখাগুলি তৈরী হয়। আর এই অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তু নিয়ে কেমন করে পার্ট জীবন্ত হয়ে ওঠে। জেনেছ, এই অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখাটি যখন আপনা থেকেই তৈরী না হয়, তখন মনস্তাত্ত্বিক টেকনিকের সাহায্যে কেমন করে তা তৈরী করা যায়।

"কথিত শব্দ সম্পর্কে এই সম্পূর্ণ পদ্ধতিটি ঠিক একইভাবে প্রযুক্ত হতে পারে।"

তিন

"মেঘ…যুদ্ধ…শকুন—লাইল্যাক—" টর্টসভের নিতান্ত নিরুৎসাহিক ঠোঁটের ফাঁক দিয়ে শব্দগুলো বেরিয়ে আসছিল। একটার পরে একটু বিরতি, তারপরে আর একটা।

আমাদের আজকের পাঠ উনি এইভাবে সুরু করলেন।

"এই ধ্বনিগুলো যখন তোমরা গ্রহণ করলে তখন তোমাদের ভেতরে কি হল? মনে কর 'মেঘ' এই শব্দটি যখন আমি উচ্চারণ করলাম তখন তোমাদের কি মনে হল, কী অনুভূতি এল তোমাদের মধ্যে?"

আমার কাছে ব্যাপারটা গ্রীষ্মকালের পরিচ্ছন্ন আকাশে যেন একটা ধোঁয়ার কুণ্ডলীর মত মনে হল।

"এখন এই পরীক্ষাটা কর। 'চল স্টেশনে যাওয়া যাক্'—এই কথা ক'টিতে তোমরা কেমনভাবে সাড়া দেবে?"

আমি মনশ্চক্ষে নিজেকে দেখলাম আমি বাড়ী ছেড়ে যাচ্ছি, একখানা গাড়ী ধরলাম, বিভিন্ন রাস্তার ওপর দিয়ে গাড়ী চলল তারপর একটু পরেই নিজেকে রেল স্টেশনের মধ্যে দেখতে পেলাম। লিও মনে মনে ভাবল যে স্টেশনের

প্ল্যাটফরমে পায়চারি করছে, আর সোনিয়া ততক্ষণে নিজের মনের মধ্যে দক্ষিণের ভূখণ্ডে লঘু পায়ে বিচরণ করে বেড়াচ্ছে।

প্রত্যেকে যার যার নিজের মনের প্রতিচ্ছবি টর্টসভের কাছে বর্ণনা করলে তিনি মন্তব্য করলেন :

"স্পষ্টতই এই দু'তিনটে শব্দ আমার মুখ থেকে বার হতে না হতে তোমরা সেই কথার অন্তর্নিহিত সঞ্চারপথ ধরে অনেকদূর পর্যন্ত এগিয়ে গেছ! আমার কথাগুলো তোমাদের অন্তরে ভাবের সঞ্চার করেছে, কি কষ্ট করেই তা খুঁটিয়ে বললে! কেমন যত্ন নিয়ে তোমরা তোমাদের শব্দ এবং স্বরক্ষেপণ ব্যবহার করলে তোমাদের কল্পনার দৃষ্টিকে আমার সামনে ফুটিয়ে তোলবার জন্যে, বর্ণনায় কেমন বর্ণাঢ্যতা নিয়ে এলে যাতে আমরা তোমাদের চোখ দিয়ে দেখি। তোমরা তোমাদের কথাকে কেমন সুগোল করে পরিপূর্ণ করে তুললে!

"আবার রেল স্টেশনে কাল্পনিক ভ্রমণের যে প্রতিচ্ছবি তোমাদের মনের মধ্যে ফুটে উঠল তার নিখুঁত বর্ণনা দেবার জন্যে কেমন তোমরা উদগ্রীব ছিলে!

"মঞ্চে সব সময়ে যদি তোমরা এমনি স্বাভাবিক পদ্ধতির মধ্যে দিয়ে এমনি মমতার সঙ্গে এমন তীক্ষ্ণতার সঙ্গে প্রতিটি শব্দ উচ্চারণ করতে পার, যাতে শব্দের অর্থকে তা বিদ্ধ করে, তা হলে শীঘ্রই তোমরা বড় অভিনেতায় পরিণত হবে।"

একটু থেমে টর্টসভ 'মেঘ' এই শব্দটা অনেক রকম ভাবে উচ্চারণ করে গেলেন এবং আমাদের জিজ্ঞাসা করলেন কেমন মেঘ তিনি বোঝাতে চাইছেন। আমাদের আন্দাজ করাটা অল্পবিস্তর সাফল্য লাভ করল।

উনি কেমন করে মেঘের ঐ বিভিন্ন রূপ ফুটিয়ে তুললেন? তা কি করলেন কথা দিয়ে, মুখের অভিব্যক্তি দিয়ে, বিষয়বস্তুর প্রতি নিজের মনোভাব দিয়ে না তাঁর চোখ দুটো সিলিঙের অস্তিত্বহীন মেঘের ওপর দিয়ে ঘুরিয়ে?

"আমি ওর সবগুলোর সাহায্যেই তা করলাম," টর্টসভ বললেন। "প্রকৃতিকে জিজ্ঞাসা কর, স্বাভাবিকত্বকে জিজ্ঞাসা কর কেমন করে মনশ্চক্ষুর দৃশ্যের প্রতিচ্ছবি অন্যের কাছে প্রকাশ করতে হয়। আমি চাই না, এবং ভয়ও পাই যে বিষয়ে আমার এক্তিয়ার নেই সে কাজের খুঁটিনাটি বর্ণনা দিতে। সুতরাং আমাদের অবচেতন সত্তার ক্রিয়াতে বাধা দেব না। বরং এস, আমরা আমাদের আত্মিক এবং যান্ত্রিক প্রকৃতিকে আমাদের শিল্প সৃষ্টির কাজে লাগাই। এস আমরা পার্টের মধ্যেকার কণ্ঠের কাজটি এমন তৎপর ও অনুভবনশীল করে তুলি যাতে তা আমাদের গভীরতম অনুভূতি, চিন্তা ও কল্পনা আমাদের মনশ্চক্ষে বহন করে আনতে পারে।

'লাইল্যাক', 'মেঘ' প্রভৃতি শব্দের সাহায্যে অন্যের কাছে কমবেশী সুস্পষ্ট চিত্র ফুটিয়ে তোলা শক্ত নয়। 'বিচার', 'ন্যায়' প্রভৃতি নির্বস্তুক শব্দ দিয়ে কোন

চিত্র ফোটান অনেক বেশী শক্ত। এই ধরণের শব্দ উচ্চারিত হলে তার কি প্রতিচ্ছবি ভেতরে জেগে ওঠে তা অনুসন্ধানের পক্ষে চিত্তাকর্ষক হবে…"

আমি ঐ দুটো শব্দের কথা চিন্তা করতে লাগলাম এবং শব্দ দুটো আমার অভ্যন্তরে কী অনুভূতি জাগ্রত করল তার মধ্যে প্রবেশ করবার চেষ্টা করলাম। প্রথমত আমি সব গুলিয়ে ফেললাম, কোথা থেকে সুরু করব তা ধরতেই পারলাম না।

এই দুটি শব্দ দিয়ে যা বোঝায়, আমার মন তা নিয়ে যুক্তি দিতে চেষ্টা করল, শব্দ দুটির অর্থের উপর একাগ্রতাকে স্থিরভাবে সংযুক্ত করবার চেষ্টা করল। চেষ্টা করল তাতে গভীরভাবে প্রবেশ করবার। একটা বিশাল, গুরুত্বপূর্ণ, হাল্কা এবং মহান কিছুর ছাপ আমার মনে এল। এ সব বিশ্লেষণই আবার কোন সঠিক বর্ণনা হল না। তার পর আমি ঐ দুটি শব্দ দিয়ে বোঝায় এমন কিছু কিছু ফরমুলামত বাক্যাংশ ব্যবহার করলাম।

কিন্তু তেমন শুষ্ক ফরমুলা আমাকে সন্তুষ্টও করতে পারলে না, আমাকে নাড়া দিতেও পারল না। সামান্য আবেগ বিদ্যুতের মত আমার মধ্য দিয়ে সঞ্চারিত হয়ে আবার মিলিয়ে গেল। আমি যেন হাত বাড়াই কিন্তু হাতে পাই না।

একটু কঠিন কিছু, বস্তুগত কিছু আমার প্রয়োজন বলে মনে হল, এমন একটা কাঠামো, যার মধ্যে অবস্তুকে ভরা যায়। এই সংকটকজনক মুহূর্তে প্রথমে যে সাড়া দিল সে হল আমার কল্পনা; সে আমার জন্যে কাল্পনিক মূর্তি আঁকতে লাগল।

অথচ বিচার এবং ন্যায় এই দুটি শব্দকে কেমনভাবে উপস্থাপিত করা যায়? একটা কোন চিহ্ন দিয়ে, কোন রূপ বর্ণনা দিয়ে, কোন প্রতীক দিয়ে? আমার স্মৃতি বিচার এবং ন্যায়কে মূর্ত করার নানা গতানুগতিক পদ্ধতির মধ্য দিয়ে দ্রুত চলে গেল।

আমি এক মহিলার মূর্তি দেখলাম, তাঁর হাতে দাঁড়িপাল্লা, দেখলাম, একখানা খোলা আইনের বই, একটি আঙুল একটা প্যারাগ্রাফের দিকে দেখাচ্ছে।

তাতে আমার মন অথবা আমার অনুভূতি, কোনটাই সন্তুষ্ট হল না। এরপর আমার কল্পনায় এগিয়ে এল আর এক মূর্তি: বিচারবোধ এবং ন্যায়বোধের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত এক জীবন। এই চিন্তাটা অবস্তুক চিন্তাগুলির থেকে আরও খানিকটা বাস্তব গোছের হল। প্রকৃত জীবন সম্পর্কে চিন্তা অনেক বেশী পদার্থপূর্ণ, সহজগম্য, সহজপ্রতীয়মান। তাকে দেখা যায় এবং

দেখা যাওয়ার কালে অনুভব করা যায়। এ মানুষকে নাড়া দেয়, এবং স্বাভাবিকভাবে অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতার চৈতন্য এনে দেয়।

আমার নিজের জীবনের একটি ঘটনা আমার মনে পড়ল। আমার কল্পনা আমার মনের মধ্যে যে ভাব এনেছে তার সঙ্গে ঘটনাটি সমতাযুক্ত এবং তাতে করে বিচারবোধ কাকে বলে সে সম্পর্কে আমার অনুভূতি খানিকটা তুষ্ট হল।

যখন আমি টর্টসভকে আমার আত্মসমীক্ষার পদ্ধতির কথা বললাম, উনি তার থেকে এই সিদ্ধান্তে এলেন :

"প্রকৃতি বস্তুকে এমনভাবে সাজিয়েছে যে যখন আমরা বাক্যালাপ করি তখন আমাদের মনশ্চক্ষের রেটিনায় শব্দগুলিকে দেখি এবং যা দেখেছি তার সম্বন্ধে বলি। যখন আমরা অন্যের কথা শুনছি, তখন প্রথমে তারা যা বলছে তা আমরা আমাদের কান দিয়ে গ্রহণ করি, তারপর যা শুনেছি, মনে মনে তার ছবি তৈরী করে নিই।

"শোনা বলতে বোঝায় যা বলা হল তা দেখা, বা মনে মনে তার কল্পমূর্তি আঁকা।

"অভিনেতার কাছে কথা কেবল ধ্বনি নয় কল্পমূর্তির উদ্দীপক অতএব মঞ্চের ওপর যখন তোমরা পরস্পরের সঙ্গে বাচনিক সঙ্গমে রত তখন কানের উদ্দেশ্যে কথা বলবে না, বলবে তার চোখের উদ্দেশ্যে।

চার

টর্টসভ পলকে কোন কিছু আবৃত্তি করতে বলে আজ সুরু করলেন। কিন্তু ওর কোন কিছুই ভালমত মুখস্থ না থাকায় উনি বললেন :

"সে ক্ষেত্রে মঞ্চের ওপরে ওঠ, উঠে দু একটা কথা বল অথবা গল্প বানাও, যেমন : আমি এইমাত্র আইভান আইভানোভিচের ওখানে গিয়েছিলাম। ওর এখন এক বিচিত্র অবস্থা। ওর স্ত্রী ওকে ছেড়ে গেছে। আমি বাধ্য হয়ে পিটার পিট্রোভিচের কাছে বলতে গেলাম যা ঘটেছে, সেই সঙ্গে ওকে অনুরোধ করলাম হতভাগ্যকে একটু সান্ত্বনা দিতে।"

পল কথাগুলো বলল কিন্তু তা দিয়ে কোন দাগ কাটতে পারল না। সুতরাং টর্টসভ ব্যাখ্যা করলেন :

"তুমি যা বললে তার এক বর্ণও আমি বিশ্বাস করলাম না এবং যে কথাগুলো তোমার নিজের নয় সেই কথাগুলো দিয়ে তুমি আমাকে কি বোঝাতে চাইলে, তার বিন্দুমাত্রও বুঝলাম না।

"কাল্পনিক ঘটনায় পটভূমিকা বাদ দিয়ে কেমন করে তুমি তা নিষ্ঠার সঙ্গে বলতে পারবে? প্রথমে তোমাকে ঘটনাটা জানতে হ'ত এবং মনে মনে ঘটনাটার একটা ছবি তৈরী করে ফেলতে হত। কিন্তু তুমি তা জানও না আর দেখতেও পাচ্ছ না আইভান আইভাভিনোচ্ এবং পিটার পিটারোভিচ্ সম্পর্কে যে কথা আমি বলেছিলাম তা দিয়ে কি বোঝায়; কথাগুলো বলার পেছনে যুক্তি দেখাবার জন্যে কথার কোন ভিত্তি কল্পনা করা দরকার। তাছাড়া তোমার কল্পনা যে ছবি এগিয়ে আনে তার একটা পরিষ্কার রূপ তোমার নিজের মধ্যে তৈরীর চেষ্টা করা উচিত।

"এগুলো যখন পরিপূর্ণ করে ফেলবে তখন অন্যের কথাটা তোমার নিজের কথা হয়ে দাঁড়াবে। যে কথা দরকার এ যেন সেই কথাই। এবং তখন তুমি জানতে পারবে পত্নী কর্তৃক পরিত্যক্ত আইভান আইভানোভিচ্ কে, পিটার পিটারোভিচ্ই বা কে, কোথায় এবং কেমনভাবে তারা থাকে এবং তাদের মধ্যে সম্পর্কই বা কি। তখন তারা তোমার কাছে প্রকৃত মানুষ। তাদের গৃহ কেমন, ঘরগুলি কেমন, কেমন আসবাপত্র, ছোট ছোট জিনিসপত্রই বা কেমন সব দেখে নিতে ভুলো না। তুমি প্রথমে আইভান আইভানোভিচের বাড়ী যাবে, তার পর পিটার পিটারোভিচের বাড়ী। সেখান থেকে ফিরে এসে দাঁড়াবে সেই জায়গায়, যেখানে দাঁড়িয়ে তোমাকে কাহিনীটা বলতে বলা হয়েছে।

"ইতিমধ্যে যে রাস্তা দিয়ে তুমি হাঁটছ সে রাস্তা তোমাকে দেখতে হবে, যে বাড়ীতে ঢুকলে তার প্রবেশপথ দেখতে হবে, সংক্ষেপে তোমাকে অন্তরচিত্রের একটা পুরো ফিল্ম্ আবিষ্কার করতে হবে, আবিষ্কার করতে হবে একটি চলমান সাবটেক্স্ট যার মধ্যে আছে সকল রকম সেটিং এবং পারিপার্শ্বিকতা, যার পটভূমিকায় আইভান আইভানোভিচের কথাগুলো, যা তোমাকে বলতে বলা হয়েছে, তা অভিনয় করে যাওয়া যায়। এই অভ্যন্তরীণ কল্পনাগুলি তোমাদের মুড সৃষ্টি করবে, সেই মুড তোমাদের ভেতরে অনুভূতির সৃষ্টি করবে। তোমরা জান যে মঞ্চের বাইরে স্বয়ং জীবনপ্রকৃতি এ কাজগুলো তোমাদের হয়ে করে দেয়, কিন্তু মঞ্চের ওপরে এই পারিপার্শ্বিকতা তোমাদের নিজেদের তৈরী করে নিতে হয়।

"এটা করতে হয় কোন বাস্তবতা বা স্বাভাবিকত্বের জন্যে নয়, করতে হয় যেহেতু করাটা আমাদের নিজেদের সৃষ্টিশীল প্রকৃতি, আমাদের অবচেতন সত্তাকে জাগ্রত করবার জন্যে প্রয়োজন। এদের জন্যেই আমাদের সত্যকে প্রয়োজন, যদিও সে সত্য হল কল্পনার সত্য, যার প্রতি মানুষ বিশ্বাস স্থাপন করতে পারে, সে সত্যের মধ্যে মানুষ সজীব হয়ে উঠতে পারে… ।"

এই অবিকল ছাঁচ আবিষ্কৃত হয়ে যাওয়ার পর পল কথাগুলো আবার পুনরাবৃত্তি করল এবং আমার মনে হল যে এবার অন্যের চেয়ে ভাল হল।

কিন্তু টর্টসভ এবারও সন্তুষ্ট হলেন না। উনি বললেন যে পল তার মনের কল্পনাগুলোর আলো কোন একটা কেন্দ্রবিন্দুতে এনে ফেলে নি এবং তা না করার জন্যে কথা এমনভাবে উচ্চারিত হল না, যাতে করে যারা সে কথা শুনছে তারা তার বাস্তবতায় এবং অবশ্যম্ভাবিত্বে বিশ্বাস স্থাপন করতে পারে।

পলকে সাহায্য করবার জন্যে টর্টসভ মারিয়াকে সেই আলোর কেন্দ্রবিন্দু হিসাবে কাজ করার জন্যে মঞ্চের ওপরে পাঠিয়ে দিলেন এবং পলকে বললেন :

"দেখ, তোমার মনোযোগ আকর্ষণের পাত্র যেন তোমার কথাগুলো শোনে, শুনে অর্থ বুঝতে পারে, শুধু তাই নয়, ও যেন তুমি যা বলছ তা ওর নিজের মনশ্চক্ষে দেখতে পায়।"

পল অবশ্য বলল যে সে এটা করতে পারছে না।

"এর জন্যে তোমার নিজের মস্তিষ্কে মুগুর মারতে হবে না। কেবল নিজের প্রকৃতির কাজে বাধা সৃষ্টি করো না, এইমাত্র তোমাকে করতে বলা হচ্ছে। ফল কতটা হল সেটা তেমন বড় কথা নয়। বড় কথা হল যে তুমি তোমার উদ্দেশ্যের দিকে এবং উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার দিকে এগোলে। বড় কথা হচ্ছে কেমন করে তুমি মারিয়ার ওপরে, ওর অন্তরসত্তার ওপরে প্রভাব বিস্তার করতে পার। এই তোমার এখনকার কাজ, এখানে বড় কথা হল তোমার অন্তরের ক্রিয়াশীলতা।"

পল যখন পরীক্ষাটি করছিল তখন তার মনের ভিতর যে ভাব এসেছিল তার কথা সে বলছিল।

"আমি আমার অনুভূতির বৈশিষ্ট্যপূর্ণ মুহূর্তগুলোর নাম বলব," পল বলল। "প্রথমত কিছু বলবার আগে মারিয়াকে যা বলতে চাই তা মনে মনে সাজিয়ে নিতে হল আমাকে। পরীক্ষা করে দেখতে হল যা বলব তার মূলগত অর্থ কি, যার বর্ণনা আমি দিতে চাই সে ঘটনাটি কি, তার প্রদত্ত পরিস্থিতি কি। আমার মনের চক্ষুতে প্রথমে এ সব আমাকে দেখতে হল। যখন এ সব তৈরী হয়ে গেল এবং আমি তা বাস্তবে প্রকাশ করবার মত অবস্থায় এলাম, তখন মনে হল সব কিছু যেন টলমল করছে, যেন একটু নাড়া দিলেই হয়। আমার মন, অনুভূতি, কল্পনা, অভিযোজনা, মুখের অভিব্যক্তি, চোখ, হাত, শরীর, সব ঐ সাজানো লক্ষ্যবস্তুর দিকে অগ্রসর হবার জন্যে প্রস্তুত হল। সে যেন বড় একটা অর্কেস্ট্রার আগে সুর বাঁধা। আমি নিজেকে খুব যত্নের সঙ্গে লক্ষ্য করতে পারলাম।"

"নিজেকে? মারিয়াকে নয়?" টর্টসভ মাঝপথে বাধা দিয়ে বললেন। "সেইতেই মারিয়া তোমার কথা বুঝল কি না, তোমার বলা কথার মধ্যে কি অর্থ লুকানো আছে তা তলিয়ে দেখল কি না অথবা আইভান আইভানোভিচের জীবনে যে ঘটনা ঘটেছে তা তোমার দৃষ্টিতে দেখল কি না, তা নিয়ে তোমার

কোন মাথাব্যথা নেই! এতে কি বোঝায় না যে যখন তুমি মারিয়ার সঙ্গে কথা বলছ তখনও মারিয়াকে তোমার মনের ভিতরকার প্রতিচ্ছবি দেখাবার যে স্বাভাবিক প্রবণতা থাকা উচিত, তা তোমার থাকছে না?

"এ সবই ক্রিয়াশীলতার অভাবের সাক্ষ্য দেয়। তা ছাড়া যদি সত্যিই তুমি তোমার কথা ওর অন্তঃকরনে পৌঁছে দেবার চেষ্টা করতে তাহলে এখন যেমন করলে, ওর দিকে না তাকিয়ে ওর সঙ্গে নিজেকে না খাপ খাইয়ে তোমার কথা বলা ওর উপর কেমন প্রভাব এনে ফেলছে তা লক্ষ্য না করে কেবল এককসংলাপ বলার মত বলে গেলে এটি হত না। এগুলি তোমার সহ অভিনেতার পক্ষে খুবই দরকারি কেননা এ দিয়ে সে তোমার মনের ছবির সাবটেক্সট অনুধাবন করতে পারে। এর সবই একেবারে একসঙ্গে গ্রহণ করা অসম্ভব। পদ্ধতিটা টুকরো টুকরো। তুমি পাঠালে, তুমি থামলে, যা পাঠিয়েছে তোমার সাথী তা অনুধাবন করল, তুমি আবার কথা বললে, আবার একটু থামলে, এই ভাবে। অবশ্য এ কাজ করার সঙ্গে সঙ্গে তুমি যে বার্তা পাঠাবে তার সবটুকু সম্পর্কে তোমার ধারণা থাকা চাই। এই সাবটেক্সটের তুমিই রচয়িতা, তাই এর সব কিছু তোমার জানা। কিন্তু তোমার সঙ্গীর কাছে সবই নূতন। তাকে এ সঙ্কেতের পাঠোদ্ধার করতে হবে এবং আত্মস্থ করতে হবে। তাতে খানিকটা সময় লাগে। তুমি সে সময় দাওনি, ফলে তোমার কথা একজন জীবিত প্রাণীর উদ্দেশ্যে বলা কথা হয়ে দাঁড়ায় নি। হয়ে দাঁড়িয়েছে একটা একক-সংলাপ, যা আমরা থিয়েটারে প্রায়ই শুনে থাকি।"

শেষ পর্যন্ত, টর্টসভ যা চেয়েছিলেন পলকে দিয়ে তা করতে পারলেন। ওর মনে যা ছিল তা মারিয়া যাতে তার মনের মধ্যে দিয়ে শুনতে পায়, দেখতে পায়; তেমনি করেই ওকে দিয়ে বলালেন। মারিয়া এবং সঙ্গে সঙ্গে আমরা সকলেও সত্যিসত্যিই বুঝলাম এবং কিছুটা অনুভব করলাম ওর কথার পেছনে কি আছে—কি ওর সাবটেক্সট। পল নিজে খুব রোমাঞ্চিত হল। সে বলল যে আজকেই প্রথম সে বুদ্ধিগ্রাহ্যভাবে এবং অনুভূতিপূর্ণভাবে বুঝেছে অপরের প্রতি তার কাল্পনিক সাবটেক্সট পাঠানো কাকে বলে।

"এখন তুমি জেনেছ যে নাটকের সংলাপের লাইনের নিচে দিয়ে যে ফল্গুস্রোত বয় তার স্বরূপ কি," এই কথা বলে টর্টসভ সেদিনের পাঠ শেষ করলেন।

পাঁচ

বাড়ি ফেরার সময়ে সারা পথ পল আইভান আইভানোভিচের স্কেচটি করবার সময়ে ওর কি কি হয়ে ছিল তার বর্ণনা করে চলল। সবচেয়ে ওর সবচেয়ে

যেটা মনে লেগেছে সেটা হল, ওর নিজের মনের মধ্যে যা ঘটেছে সেই ব্যাপারের কথা। ও লক্ষ্য করল যে, টর্টসভ যে নীরস শব্দগুলো ওকে দিয়েছিলেন বলতে, কেমন অকল্পনীয়ভাবে সেই কথাগুলো ওর নিজের উদ্দেশ্যসাধনের কাজে ব্যবহৃত হয়ে গেল।

"লক্ষ্য কর আইভান আইভানোভিচের স্ত্রীর ওকে ছেড়ে যাওয়ার কাহিনীটা যদি না বল, তাহলে কোন গল্প নেই," পল বোঝাল। "যদি গল্পই না থাকে, তাহলে এমন কোন কিছুই থাকে না যার ওপরে বর্ণনার সাবটেক্সট ভর করতে পারে। তখন তোমার নিজের জন্যেই বা কি আর অন্যের প্রতি পাঠানোর জন্যেই বা কি, মানসিক চিন্তাটা তৈরী করার আর কোন প্রয়োজন থাকে না। এবং আইভান আইভানোভিচের জীবনের দুঃখজনক ঘটনার চূড়ান্ত পর্যায়টি এমন জিনিস যা তুমি রশ্মি প্রেরণ করে, ভঙ্গী করে বা মুখের অভিব্যক্তি প্রকাশ করে কিছুতেই প্রেরণ করতে পার না। এক্ষেত্রে কথা তোমার থাকতেই হবে।

"প্রকৃতপক্ষে সেই সময়েই যে কথাগুলো আমাকে দেওয়া হয়েছিল তার মর্ম বুঝলাম। আমি সে কথাগুলোকে ভালবাসলাম। যেন ও কথা আমরাই কথা। কথাগুলোকে আমি ধরে নিলাম, আমার জিবের নিচে গড়িয়ে দিলাম, প্রত্যেকটা ধ্বনিকে যেন ওজন করে করে দেখলাম, প্রত্যেকটি স্বরক্ষেপণকে অন্ধস্নেহে ভালবাসলাম। তখন আমি আর কেবল আমার কণ্ঠস্বরের কালোয়াতি দেখাবার জন্যে আমার স্বর দিয়ে কোন যান্ত্রিক রিপোর্ট বার করছি না। পরিবর্তে আমার শ্রোতাকে উপলব্ধি করাতে চাইছি কি আমি বলছি।

"এবং তোমরা কি জানো এর মধ্যে সবচেয়ে আশ্চর্যজনক হল কি," ও তেমনি কাব্যময় কণ্ঠে বলে চলল, "যে মুহূর্তে কথাগুলো আমার নিজের হয়ে গেল, সেই মুহূর্ত থেকে আমি মঞ্চের ওপর যেন আমার গৃহকোণের স্বাভাবিক পারিপার্শ্বিকতাকে পেলাম। এই শান্ত নিয়ন্ত্রণ বিশ্বের কোথা থেকে এল আমার মধ্যে?

"আমি যে নিজেকে পরিচালনা করতে পারছি, আমি যে তাড়াহুড়ো না করবার অধিকার অর্জন করেছি, অপরকে শান্তভাবে অপেক্ষা করাতে পারছি আমার জন্যে, এ অনুভূতি কি আশ্চর্যজনক অনুভূতি!

"আমার কথা বলার যিনি লক্ষ্যবস্তু তাঁর চৈতন্যের উদ্দেশ্যে আমি একটার পর একটা শব্দ যেন বপন করে যাচ্ছি এবং তারই মধ্যে দিয়ে আমি যেন এক একটা প্রোজ্জ্বল ভাবার্থ প্রেরণ করে যাচ্ছি।

"অন্যের চেয়ে বেশী করে তুমি বুঝবে এই শান্ত নিয়ন্ত্রণের অর্থ এবং গুরুত্ব যে আজ আমি কতখানি অনুভব করেছিলাম, কেননা তুমি খুব ভাল করেই জান মঞ্চের ওপরে যখন আমাদের একটু থেমে থাকতে হত তখন আমরা দুজনেই কত ভয় পেতাম। প্রকৃতপক্ষে ওগুলো বিরতি ছিল না। কারণ যখন

আমরা কথা বলা থেকে বিরত, তখনও সক্রিয়তা থেকে কখনই বিরত থাকতাম না।"

পল ওর কাহিনী দিয়ে আমাকে বেশ উৎসাহিত করে তুলল। আমি ওর বাড়ীতে গিয়ে ডিনারের সময় পর্যন্ত থাকলাম।

ডিনারের সময়ে ওর কাকা, যিনি নিজেও এক সময়ে অভিনেতা ছিলেন এবং ভাইপোর অগ্রগতির ব্যাপারে আগ্রহী ছিলেন, তিনি আজকের ক্লাসে কি হয়েছে তা জানতে চাইলেন।

পল আমার কাছে এইমাত্র যা বলেছিল তা তাঁকেও বলল। ওর কাকা মন দিয়ে শুনলেন, হাসলেন মাথা নাড়লেন এবং প্রত্যেকবার বলে উঠলেন:

"ঠিক। ঠিক।"

এক জায়গায় উনি হঠাৎ লাফিয়ে বলে উঠলেন:

"এ্যাই! পেরেকের একেবারে মাথায় সোজা হাতুড়ি মেরেছ তুমি: সাথীর মধ্যে সংক্রামিত করো! যার ওপরে তুমি মনসংযোগ করছ তার ওপরে তোমার কথাকে সংক্রামিত কর। নিজেকে একবারে অন্তরাত্মার মধ্যে প্রবেশ করিয়ে দাও এবং তাহলেই তা করতে গিয়ে তুমি নিজেই সংক্রামিত হয়ে পড়বে। যখনি তুমি নিজে সংক্রামিত হবে অনুভূতিতে, তখন অন্য সকলে আরও বেশী পরিমাণে সংক্রামিত হয়ে পড়বে। তখন তোমার কথাগুলো আরও বেশী করে অনুভূতির উদ্রেক করবে।

"ক্রিয়া, প্রকৃত ফলপ্রসূ উদ্দেশ্যমূলক ক্রিয়া, সৃষ্টিশীলতার সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অঙ্গ এবং ফলত বাকৃত্বেরও!

"কথা বলা হল সক্রিয়তা। কথা বলা আমাদের কাছে একটা উদ্দেশ্য এনে দেয়। তোমার মনে কি আছে তা ঐ অপর মানুষটি দেখল কি না, বুঝল কি না সেটা তত গুরুত্বপূর্ণ নয়। প্রকৃতি এবং অবচেতনা ও ব্যাপারটা দেখবে। তোমার কাজ হচ্ছে অন্যের মধ্যে তোমার অন্তরের প্রতিচ্ছবি সঞ্চারিত করার ইচ্ছা করা এবং সেই ইচ্ছার থেকেই জন্ম নেবে সক্রিয়তা।

"ভাল দর্শকের সামনে উপস্থিত হয়ে যা হয় কিছু কথাবার্তা বলে চলে যাওয়া এক আর মঞ্চের ওপরে ওঠে অভিনয় করা, সে আর এক জিনিস।

"একটা কথা হল থিয়েটারী কথা, আর একটা কথা হল মানবিক কথা।"

ছয়

"কতকগুলি অবস্থা যখন আমরা বিবেচনা করি, মনে মনে যখন কতকগুলো লক্ষ্যবস্তুর ছবি আঁকি, প্রকৃত অথবা কাল্পনিক জীবনের অভিজ্ঞতার কথা যখন মনে করি তখন তার প্রতিক্রিয়া যে কেবল আমরা আমাদের অনুভূতিতেই অনুভব করি, তা নয়, আমাদের অভ্যন্তরীণ দৃষ্টির সামনে আবার তা প্রত্যক্ষ করি," টর্টসভ আজকের ক্লাস এই কথা বলে সুরু করলেন।

"অথচ তা করতে হলে এই অভ্যন্তরীণ দৃষ্টি হবে যে চরিত্রটি অভিনীত হচ্ছে তার দৃষ্টি, অভিনেতার নিজের নয়, কারণ তার নিজের ব্যক্তিজীবন যদি চরিত্রের জীবনের সঙ্গে সমভাবাপন্ন না হয় তাহলে তার চিন্তাও তার সঙ্গে সমান হয়ে উঠবে না।

"এই কারণে যখন আমরা মঞ্চের ওপরে, তখন আমাদের প্রধান চিন্তা হওয়া উচিত আমাদের অভ্যন্তরীণ দৃষ্টিপথে সেই সব বস্তু নিয়ে আসা, চরিত্রের সঙ্গে যা খাপ খায় অথচ নিজের মধ্যে যা আছে। তার অভ্যন্তরীণ কল্পনার স্রোত, যার মধ্যে আছে নতুন কাহিনীর আবিষ্কার, প্রদত্ত পরিস্থিতির প্রবাহ, যা চরিত্রের মধ্যে জীবন সঞ্চার করে এবং চরিত্রটি যা করে, যে চিন্তা, যে উচ্চাকাঙ্ক্ষা, যাই করুক, তার ভিত্তি প্রস্তুত রাখে এবং অভিনেতাকে তার পার্টের অভ্যন্তরীণ জীবনের প্রতি লক্ষ্য স্থির রাখতে বড় রকমের সহায়তা করে। চঞ্চল মনোযোগকে কেন্দ্রীভূত করার জন্যে এই আমাদের করা উচিত।

"শেষবার আইভান আইভানোভিচ্ এবং পিটার পিটারোভিচ্‌কে নিয়ে একটা এককসংলাপ নিয়ে আমরা কাজ করেছিলাম," টর্টসভ বলে চললেন। "এখন মনে কর একটা নাটকের সমস্ত দৃশ্য এবং প্রতিটি লাইন ঐ একই ভাবে, যেভাবে কটা কথা তৈরী করা হয়েছে ঠিক একইভাবে যদি এবং প্রদত্ত পরিস্থিতি দিয়ে তৈরী করা হল। সেক্ষেত্রে নাটকের সম্পূর্ণ বিষয়বস্তুর সঙ্গে চলবে একটা কল্পনার অন্তরসঞ্চারী স্রোত, যেন আমাদের অন্তরের দৃষ্টিপাতের পর্দায় তোলা কোন চলমান ছবি, যখন আমরা মঞ্চের ওপর দাঁড়িয়ে অভিনয় করব, সে ছবি হবে আমাদেরই দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

"এই জিনিসটি ভাল করে লক্ষ্য করবে এবং প্রতিবার যখন কোন চরিত্রে অভিনয় করবে তখন তোমাদের পাঠের লাইনের সঙ্গে সঙ্গে এই কাল্পনিক উদাহরণ ব্যবহার করবে। যা তোমরা বলবে তা যেন এই কল্পনার ছবি বহন করে, কেবল মাত্র তোমাদের কথার ধ্বনিকে নয়।

"আমি তোমাদের যে পদ্ধতি গ্রহণ করতে উপদেশ দিচ্ছি তার গোপন রহস্য কি? খুব সহজ এবং পরিষ্কার। কোন পাঠ্য বিষয়ের মূল কথার অর্থ কথা দিয়ে বার করতে হলে তার ভেতরে গভীরভাবে প্রবেশ করতে হবে এবং বিষয়টা গভীরভাবে অনুভব করতে হবে। অথচ ব্যাপারটা শক্ত এবং সব সময়ে করা সম্ভবও নয় কারণ প্রথমতঃ, সাবটেক্সটের মৌলিক বিষয়গুলির মধ্যে একটা হল, যে আবেগ অনুভূত হয়েছে তার স্মৃতি হচ্ছে অত্যন্ত অস্থির, মানসপটে ধরা পড়তে না পড়তে কেবল সরে সরে যায়।

"অনুভূতির কথা একেবারে ভুলে যাও, ভুলে অভ্যন্তরীণ কল্পচ্ছবির ওপরে সমস্ত মনঃসংযোগ প্রয়োগ কর। সেগুলি যথাসাধ্য যত্নসহকারে

অনুধাবন কর, যথাসাধ্য অভিনিবিষ্টভাবে এবং সুস্পষ্টভাবে তা বর্ণনা কর।

"তারপর যখন তুমি অভিনয় করতে সুরু করলে তখন অভিনয় কর নিজের জন্যে নয়, দর্শকদের জন্যে নয়, তোমার বিপরীতে যে অভিনয় করছে তারই জন্যে। এই পদ্ধতিতে অভিনয়ে বেশী জোর পাবে। তোমার মনে যা আছে তা তোমার সহঅভিনেতার কাছে প্রকাশ করবার এই উদ্দেশ্যের ফলে তোমার সক্রিয়তা পরিপূর্ণরূপে প্রকাশ পাবে। এর ফলে তোমার মনে ইচ্ছা জাগবে এবং তার সঙ্গে অভ্যন্তরীণ পরিচালিকা শক্তি ও সৃষ্টিশীলতার অন্যান্য উপাদানও তোমার মধ্যে জাগ্রত হবে।

"কেন আমরা এই দর্শন-স্মৃতি নামক গুণটিকে ব্যবহার করতে ব্যর্থ হব? একবার যদি আমরা আমাদের মধ্যে কল্পনার পারস্পরিকতা প্রতিষ্ঠিত করতে পারি তাহলে সাবটেক্সটের সঠিক পথ এবং সঠিক ক্রিয়ারেখা ধরে চলার কাজ আমাদের কাছে অনেক হাল্কা হয়ে যাবে। উপরন্তু আমরা যা দেখছি তা যখন বর্ণনা করব তখন তাই আমাদের আবেগ-স্মৃতিতে সঞ্চিত ক্রমিক অনুভূতি জাগাবার উপায় হয়ে দাঁড়াবে। আমাদের পার্ট জীবন্ত করে তুলতে এই জিনিসটার প্রয়োজন অত্যন্ত বেশী।

"সুতরাং আমাদের মনের মধ্যে এই সব অভ্যন্তরীণ কল্পনাকে রাখবার জন্যে আমাদের পার্টের সাবটেক্সটের কথা চিন্তা করা দরকার।

"এই উপায় আমাদের কাছে নতুন কিছু নয়। যখন আমরা গতি এবং ক্রিয়ার ওপরে কাজ করছিলাম, তখন আমরা একই জিনিস ব্যবহার করেছি। তখন আমাদের অসংলগ্ন আবেগ-স্মৃতিকে জাগাতে এবং পার্টের অভগ্ন রেখাটি সৃষ্টি করতে আমরা সেই সুস্পষ্ট ও সুদৃঢ় শারীরিক ক্রিয়ার ওপরেই নির্ভর করেছিলাম।

"এখন আবার সেই পদ্ধতি। সেই একই কারণে আমরা আমাদের অভ্যন্তরীণ কল্পনার অভগ্ন রেখাটি খুঁজি এবং কথা দিয়ে সেটি প্রকাশ করি।

"এর আগে শারীরিক ক্রিয়া ছিল আমাদের অনুভূতি জাগাবার 'টোপ— সেটা ছিল যখন আমরা ক্রিয়া তৈরী করছিলাম। আর এখন, যখন আমরা শব্দ ও কথা নিয়ে কারবার করছি, তখন আমাদের অভ্যন্তরীণ কল্পমূর্তি আমাদের অনুভূতি জাগাবার পক্ষে টোপের কাজ করে।

"এই অভ্যন্তরীণ চলচ্ছবিকে তোমার মনের পর্দার সামনে ঘুরে যেতে দাও, আর চিত্রকরের মত, কবির মত বর্ণনা কর প্রতিদিনের এই অনুষ্ঠানে কি তুমি দেখছ, কেমন করে দেখছ। এই আত্মসমালোচনার মধ্যে তুমি সব সময়েই সতর্ক থাকবে মঞ্চের ওপরে থাকার সময়ে তোমাকে কি বলতে হবে সে সম্পর্কে। এমনও হতে পারে যে, প্রতিবারই যখন তুমি সেই সমালোচনা করছ নিজেকে,

এবং যখন কথা বলছ, প্রতিবারই বলার মধ্যে কিছু না কিছু বিভিন্নতা থেকে যাচ্ছে। সেটা সবই ভাল। অচিন্ত্যপূর্ব এবং সমুন্নত বস্তু সর্বদাই সৃষ্টিশীলতার উৎসাহবর্ধক।

"এই অভ্যাস তৈরী করার জন্যে সুদীর্ঘ এবং সুশৃঙ্খল পরিশ্রমের প্রয়োজন। যেদিন দেখবে তোমার মনোযোগ যথেষ্ট পরিমাণে সুদৃঢ় নয়, সঙ্গে সঙ্গে তাড়াতাড়ি মনের দৃষ্টিতে কঠিন বস্তুর খোঁজ কর—যেমন করে ডুবন্ত মানুষ তার লাইফ-বেল্ট খোঁজে।

"এর সুবিধে হল আর একটা। আমরা সকলেই জানি পুনরাবৃত্তি করতে করতে একটা পার্টের লাইন যেন জীর্ণ হয়ে যায়। কিন্তু এই কল্পমূর্তি হল তার বিপরীত। এর প্রতিরূপ যতই পুনরাবৃত্তি করবে, ততই জোর পাবে।

"কল্পনা বিশ্রাম করে না। কল্পনা সব সময়ে অভ্যন্তরীণ চলচ্ছবি পূর্ণ করার এবং সজীব করার জন্যে নতুন নতুন খুঁটিনাটির স্পর্শ এনে দেয়। অতএব এই কল্পমূর্তির বারম্বার অভিক্ষেপ থেকে কখনও মন্দ হয় না, কেবল ভালই হতে পারে।

"এখন তোমরা জেনেছ কেমন করে সৃষ্টি করতে হয়। কেবল তাই নয় জেনেছ সাবটেক্সটের উজ্জ্বল সহগামিতা কেমন করে ব্যবহার করতে হয়। তার চেয়েও বেশী, মনস্তাত্ত্বিক টেকনিকের গোপন তত্ত্বটি এখন তোমাদের অধিগত।"

সাত

"তাহলে মঞ্চে কথিত শব্দের একটি কাজ হচ্ছে দৃশ্যের মধ্যে তোমার পার্টের লাইনের অন্তর্নিহিত সাবটেক্সটের সাহায্যে তোমার সহঅভিনেতার সঙ্গে সংযোগ স্থাপন করা," এই মন্তব্য করে টর্টসভ আজকের পাঠ আরম্ভ করলেন।

"এখন দেখা যাক কথা বলার এই কার্যটিকে আমরা সঠিকভাবে ব্যবহার করতে পারি কি না," এই কথা বলে উনি ভাস্যার দিকে ফিরলেন। "মঞ্চের ওপর ওঠ, উঠে তোমার পছন্দমত লাইন বল।"

"আমি······প্রতিজ্ঞা করছি প্রিয়তমা······এ জীবন আমি······বহন করব না যদি······তুমি······কথা দাও······চলে গেলে তুমি······থাকবে······থেকে······তোমাকে হারালে যে মেঘ জমে······আমার হৃদয়ে······তা দূর করে দেবে···" ভাস্যার কথাগুলো ধাক্কা খেয়ে খেয়ে অবোধ্য বিরতি দিয়ে দিয়ে বেরিয়ে এল এমন করে, যাতে গদ্য হল অসংলগ্ন বাক্য আর কবিতা হল পাগলের গদ্য পাঠ।

"আমি তো এর এক বর্ণও বুঝলাম না," টর্টসভ ওকে থামিয়ে বললেন, "বুঝবও না যদি তোমার কথাগুলো নিয়ে অমন কুচিয়ে কুচিয়ে কাটো। এর মধ্যে কথার অন্তর্নিহিত সাবটেক্সট অনুধাবন করার কোন ভিত্তিই নেই। প্রকৃত-

পক্ষে সাবটেক্সট দূরে থাক, কোন সত্যিকার পাঠ্য বা টেক্সটই নেই। তোমার জিব দিয়ে কিছু কিছু শব্দ গলে বেরিয়ে পড়ছে, তার সঙ্গে তোমার ইচ্ছার কোন সম্পর্ক নেই, সম্পর্ক আছে কেবল তোমার দমের।

"সুতরাং আর এগোবার আগে তোমার ঐ এককসংলাপকে একটু ঠিক করে নেব, ভাগ ভাগ করে ঠিকমত সাজাব। কেবলমাত্র তখনই আমরা ঠিক করতে পারব কোন্ শব্দটা কোন্ শব্দের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত, কটি শব্দ মিলে একটি শব্দগুচ্ছ বা একটি সম্পূর্ণ চিন্তা তৈরী হচ্ছে।

"কথাকে সঠিক মাপে বিভক্ত করতে হলে আমাদের যতি অথবা যুক্তিসঙ্গত বিরতি দেওয়া প্রয়োজন।

"নিঃসন্দেহে তোমরা জান যে এগুলির কাজ হচ্ছে একইসঙ্গে যৌথ এবং বিপরীতমুখী: **যুক্তিপূর্ণ বিরতি শব্দগুলিকে শব্দগুচ্ছে একত্রিত করে এবং প্রত্যেকটি গুচ্ছকে পৃথকও করে।**

"তোমরা কি লক্ষ্য করেছ যে মানুষের ভাগ্য, এমন কি মানুষের জীবনই নির্ভর করে ঐ বিরতির সঠিক অবস্থানের ওপরে? এই কথাগুলো ধর: 'ক্ষমা অসম্ভব সাইবেরিয়াতে পাঠাও।' এই আদেশের অর্থ আমরা কেমন করে বুঝব যদি সঠিক জায়গায় বিরতি না থাকে? বিরতি সঠিক স্থানে দাও, দিলে অর্থটি পরিচ্ছন্ন হয়ে প্রকাশ পাবে। হয় বল: "ক্ষমা—অসম্ভব সাইবেরিয়াতে পাঠাও,' অথবা: 'ক্ষমা অসম্ভব—সাইবেরিয়াতে পাঠাও!'

"প্রথম কথা করুণাপ্রদর্শনের। দ্বিতীয়তে প্রকাশ পেল নির্বাসন।

"এবার তোমার এককসংলাপটি নিয়ে ঠিকমত বিরতি দিয়ে দিয়ে বল এবং কেবলমাত্র তাহলেই আমরা তার অর্থ বুঝতে পারব।"

টর্টসভের সাহায্যে ভান্যা তার শব্দগুলোকে ভাগে ভাগে শব্দগুচ্ছে সাজাল, তারপর আবার বলতে আরম্ভ করল, কিন্তু দ্বিতীয়বারের পর পরিচালক ওকে থামিয়ে দিলেন।

"দুটি যুক্তিপূর্ণ বিরতির মাঝখানের শব্দগুলি ঐক্যবদ্ধভাবে উচ্চারণ করা দরকার, যেন একটা শব্দের মত করে, তুমি যেমন করে ভেঙে আবার টুকরো করছ, তেমন করা চলে না।

"অবশ্য এমন ব্যতিক্রমও আছে, যে সময়ে একটি শব্দগুচ্ছের মাঝখানেও বিরতি দেওয়া প্রয়োজন হয়ে পড়ে। কিন্তু তারও নিয়ম আছে, যথাসময়ে তার আলোচনা হবে।"

"আমরা ত জানি," গ্রীশা বিতর্ক তুলল। "আমরা তো জানি যতিচিহ্ন অনুযায়ী কেমন করে পড়তে হয়। যদি ক্ষমা করেন তো বলি, ওগুলো প্রাথমিক বিদ্যালয়েই শেখানো হয়।"

"যদি জেনেই থাক, তাহলে ঠিকমত কথা বলতে পার না কেন?" টর্টসভ বললেন। "তাছাড়া মঞ্চে যখন থাক তখন সঠিক শব্দোচ্চারণকে তার চূড়ান্ত উচ্চ মানে নিয়ে যাও না কেন?

"আমি দেখতে চাই যে তোমরা খাতা পেন্সিল নিয়ে তোমাদের কথাগুলোকে দাগ দিয়ে দিয়ে সঠিক মাপে ভাগ করে ফেলছ। তারপর সেই কথাগুলো দিয়ে তোমাদের কানে, তোমাদের চোখে, তোমাদের হাতে ঘা মারো।

"শব্দগুচ্ছ পাঠ করা তোমাদের আর একটা সুবিধা এনে দেবে। এ তোমাদের পাঠাংশটি অনুভব করতে সাহায্য করবে।

"পাঠ্য বিষয়কে এমনি খণ্ডে খণ্ডে বিভক্ত করা এবং সেই অনুযায়ী তাকে পাঠ করা, শব্দগুচ্ছকে বিশ্লেষণ করে তার সার গ্রহণ করতে আমাদের সাহায্য করে। আমরা যদি এ কাজ না করি তাহলে আমরা জানব না কেমন করে কথাগুলো বলতে হবে। এমনি খণ্ডে খণ্ডে কথা বলার অভ্যাস তোমাদের কথা বলার মধ্যে কমনীয়তা এনে দেবে তার বিষয়বস্তুকে বোধগম্য করে তুলবে, কারণ মঞ্চে দাঁড়িয়ে কথা বলার সময়ে তুমি তখন বাধ্য হবে তুমি যা বলছ তার সার অর্থের প্রতি মনোযোগ দিতে। যতক্ষণ পর্যন্ত না এই জিনিসটা তোমাদের আয়ত্তে আসছে ততক্ষণ পর্যন্ত শব্দের প্রধান যে কাজ, তোমার এককসংলাপের সুস্পষ্ট সাবটেক্সটাকে প্রকাশ করা অথবা এমন কি এই সাবটেক্সটের প্রস্তুতিপর্বের কাজ করাতেও কোন লাভ নেই।

"কথা বা শব্দ নিয়ে প্রথম যে কাজ করতে হবে তা হল কথাকে খণ্ড খণ্ড শব্দগুচ্ছে বিভক্ত করা। করে যেখানে যুক্তিপূর্ণ বিরতি থাকার কথা, সেখানে তা দেওয়া।"

আট

আমাকেই আজ প্রথম আবৃত্তি করতে ডাকা হল। বিষয়বস্তু নিজেকে ঠিক করতে বলাতে আমি 'ওথেলো' থেকে কয়েকটি লাইন আবৃত্তি করব বলে স্থির করলাম।

Like to the Pontic sea
Whose icy current and compulsive course
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontic and Hellespont ;
Even so my bloody thoughts, with violent pace
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up.

সারা অংশটার মধ্যে কোন খণ্ডাংশ নেই এবং কথা এত দীর্ঘ যে শেষ করার জন্যে আমাকে তাড়াতাড়ি করতে হল। আমার মনে হল যে সবটা আমার এক দম বলতে পারা উচিত, এমনকি নিঃশ্বাস নেবার জন্যে একবারও না থেমে। কিন্তু অবশ্যই আমি তা করতে পারলাম না।

আশ্চর্য নয় যে কতকগুলো ভাগের ওপর দিয়ে আমি আলতোভাবে বলে গেলাম আর যখন শেষ করলাম, তখন আমার দম বেশ ফুরিয়ে গেছে।

"এখন যা হল তা এড়াবার জন্যে আমি বলি কি যে প্রথমে যুক্তিপূর্ণ বিরতির সাহায্য নাও। কথাগুলিকে ভাগে ভাগে বিভক্ত করে নাও কারণ তুমি দেখলে, সবটা একসঙ্গে বলা যায় না," আমি শেষ করাতে টর্টসভের এই হল মন্তব্য।

সুতরাং আমি বিরতিগুলো এইভাবে করলাম (তারকাচিহ্নিত):—

Like to the pontic sea*
Whose icy curent and compulsive course*
Ne'er feels retiring ebb* but keeps due on
To the propontic and the Hellespont*
Even so my bloody thoughts, with violent pace*
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,*
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up.

"অনুশীলন হিসেবে ওতেই চলবে," সম্মতি দিয়ে টর্টসভ বললেন। তার পর এই অস্বাভাবিক দীর্ঘ বাক্যটি আমার ঠিক করা বিরতিগুলোসহ বার বার আমাকে দিয়ে বলালেন।

বলা হয়ে যেতে টর্টসভ স্বীকার করলেন যে কথাগুলি এখন অনেক সহজ হয়েছে, শুনতেও এবং বুঝতেও।

"একমাত্র দুঃখের কারণ হচ্ছে যে আমরা এখনও কথাগুলো অনুভব করতে পারছি না," উনি যোগ করলেন।

"প্রধান বাধা হচ্ছে তুমি স্বয়ং। তোমার এত তাড়া যে, যা তুমি বলছ তার ভেতরে প্রবেশ করার সময়ই দিচ্ছ না নিজেকে। কথাগুলোর মধ্যে কি অনুভূতি আছে তা তুমি পরীক্ষা করে দেখতে পারছ না। এটা যতক্ষণ পর্যন্ত না পারছ, ততক্ষণ পর্যন্ত তুমি কিছুই সম্পন্ন করতে পারবে না। এই কারণে প্রথম থেকেই তোমাকে এই তাড়াহুড়ো করা বর্জন করতে হবে।"

"খুব আনন্দের সঙ্গে তা করতে রাজি আছি। কিন্তু কেমন করে তা করব?" কিছুটা বুঝতে না পেরে আমি বললাম।

"আমি একটি উপায় বলে দিচ্ছি," বলে এক মুহূর্ত চিন্তা করে উনি বললেন :

"ওথেলোর সংলাপ তুমি যুক্তিপূর্ণ বিরতি সহযোগে এবং ভাগ ভাগ করে পাঠ করতে শিখেছ। ভাল কথা। এবার যেমন যেমন যতিচিহ্ন আছে তেমন তেমন ভাগ করে আবৃত্তি কর।"

"জিনিসটা কি একই নয়?"

"হ্যাঁ, কিন্তু আধাআধি। যতি-চিহ্নের জন্যে প্রয়োজন স্বরধ্বনিতে বিশেষ বিশেষ সুরের আঘাত। দাঁড়ি, কমা, বিস্ময়চিহ্ন প্রশ্নবোধক চিহ্ন, প্রত্যেকেরই আছে প্রয়োজনীয় ভাবার্থ প্রকাশক সুর এবং প্রত্যেকটিরই আছে নিজস্ব বৈশিষ্ট্য। এই স্বরবৈচিত্র্য ছাড়া ওদের বিশেষ কাজগুলি সম্পন্ন হয়ে ওঠে না। পূর্ণচ্ছেদ থেকে তার গোল করে থেমে যাওয়ার সুরটি সরিয়ে নাও, শ্রোতারা বুঝতেই পারবে না কখন বাক্য সমাপ্ত হল। প্রশ্নচিহ্ন থেকে এর বিচিত্র বাঁকা ভাবটি সরিয়ে নাও, শ্রোতা বুঝবেই না যে তাকে একটা প্রশ্ন করা হয়েছে এবং তাকে তার উত্তর দিতে হবে।

"এই প্রত্যেকটি স্বরবৈচিত্র্যের প্রয়োগ শ্রোতার ওপরে কিছু না কিছু প্রভাব বিস্তার করে, তাদের দিয়ে কিছু না কিছু করায়। প্রশ্নচিহ্নের বাঁকা ধ্বনরূপটি তার কাছে উত্তর পেতে চায়; বিস্ময়চিহ্ন জাগিয়ে তোলে করুণা, অনুমোদন অথবা বিরোধিতা; কোলন চাইবে এর পরে কি আসছে তার প্রতি মনোযোগ আকর্ষণ করতে ইত্যাদি। এই সকল যতিচিহ্নে প্রকাশিত স্বরবৈচিত্র্যের প্রচণ্ড প্রকাশক্ষমতা আছে। যতিচিহ্নের এই সব স্বাভাবিক গুণই আমাদের তাড়াহুড়ো থেকে বিরত রাখতে পারবে।

"এবার আর একবার ঠিকমত যতিচিহ্ন দিয়ে ওথেলোর সংলাপ বল।"

যখন আমি সেই একক সংলাপ বলতে আরম্ভ করলাম তা আমার নিজের মনে হল যেন আমি বিদেশী কোন ভাষা বলছি। একটা কথাও উচ্চারণ করতে পারার আগে আমার মনে হল তার সঠিক ওজন বুঝি, অনুমান করি, কি কারণে আমার সন্দেহ তা আবরণ দিয়ে গোপন করি—আর এগোতে না পেরে আমি থেমে গেলাম।

"এতে এটাই প্রমাণ হল যে তুমি তোমার ভাষার প্রকৃতি জান না। বিশেষ করে জান না যতিচিহ্নের প্রকৃতি। তা যদি জানতে তাহলে খুব সহজেই তুমি তোমার প্রতি ন্যস্ত কর্ম করে যেতে পারতে।

"এই ঘটনাটি মনে রেখ। তোমাদের যে কথা বলার নিয়মকানুন কেন কষ্ট করে অনুধাবন করা উচিত তার আর একটা কারণ হচ্ছে এই।

"মনে হচ্ছে এখন কথা বলার সময়ে যতিচিহ্নগুলো তোমাদের অসুবিধার সৃষ্টি করছে। চেষ্টা করা যাক যাতে ওগুলো তোমাদের উল্টে সাহায্য করতে পারে।

"সমস্ত রকমের যতিচিহ্ন আমি উদাহরণ দিয়ে বোঝাতে পারব না। সুতরাং তার মধ্যে একটা দিয়েই আমি পরীক্ষা করব। আমি যা বোঝাতে চাইছি তা যদি এ দিয়ে পরিষ্কার করে বোঝাতে পারি, তাহলে তোমরা নিজেরাই বাদ-বাকি যতিচিহ্ন দিয়ে পরীক্ষা করতে পারবে।

"আমি আবার বলছি। আমার কাজ এখানে নিজে তোমাদের শেখানো নয়, কাজ হচ্ছে তোমাদের বোঝানো যে কথা বলার নিয়মকানুন তোমাদের নিজেদের অনুধাবন করা উচিত।

"পরীক্ষা হিসেবে আমি কমা চিহ্নটি গ্রহণ করলাম, কারণ 'ওথেলো' থেকে যে অংশটা তুমি বেছে নিয়েছ তাতে ঐ একটা চিহ্নই আছে।

"মনে করতে পারো, আপনা থেকেই কি তুমি করতে চেয়েছিলে যখন কমার কাছটাতে এলে?

"প্রথমতঃ তুমি একটা বিরতি দেবার চেষ্টা করলে। কিন্তু শেষ কথার শেষ শব্দের ধ্বনিটিকে তুমি একটি ঊর্দ্ধগামী মোচড় দেবার চেষ্টা করলে (যুক্তিসঙ্গত-ভাবে প্রয়োজন না হলে তার ওপরে জোর না দিলে)। তারপর ঐ উঁচু সুরটি বাতাসে কিছুকাল ঝুলিয়ে রাখলে।

"ঐ মোচড়ের ফলে ধ্বনিটি নিচের থেকে ওপর দিকে উঠে গেল, যেন কোন বস্তুকে নিচের তাক থেকে ওপর তাকে রাখা হল। এই ঊর্দ্ধগামী সুরেলা রেখা সব রকমের মোচড়ের মধ্যে থাকতে পারে সকল রকম উচ্চতায় যেতে পারে: তৃতীয়, পঞ্চম, অক্টেভের বিরতিতে খাড়াই ভাবে, ও চওড়াভাবে, মসৃণভাবে একটা ছোট দোলানি দিয়ে ওঠা ইত্যাদি।

"কমার প্রকৃতি সম্পর্কে লক্ষণীয় হল এই যে, কমার মধ্যে আছে অত্যাশ্চর্য গুণ। হাত তুলে সতর্কবাণী বোঝাবার মত এর বক্রতা শ্রোতাকে অসমাপ্ত বাক্যের জন্যে অপেক্ষা করতে বলে। তুমি কি বুঝতে পারছ যে তোমার মত একজন নার্ভাস বা ভাস্যার মত আবেগ তাড়িত প্রাণীর পক্ষে এটা কত গুরুত্বপূর্ণ? তুমি যদি একবার উপলব্ধি কর যে কমাচিহ্নের ধ্বনিবক্রতার পরে তোমার শ্রোতাদের অপেক্ষা করে থাকতে হবেই, তা হলে তাড়াতাড়ি করার আর কোন কারণই থাকে না তোমার। এতে তুমি শান্ত হবে এবং কমাকে, এবং যে কারণে কমা সে কারণটিকে বেশ পছন্দ করবে।

"যদি তোমরা বুঝতে যে যখন একটা লম্বা গল্প বলছ অথবা এখন যেমন আবৃত্তি করলে, তেমনি লম্বা কিছু আবৃত্তি করছ তখন এক কমার কাছে এসে ধ্বনিটিকে তুলে ধরে শান্ত আত্মপ্রত্যয়ের সঙ্গে অপেক্ষা করায় কি পরিতৃপ্তি। কারণ তুমি নিশ্চিতভাবেই জান যে কেউই তোমাকে বাধা দেবে না অথবা তাড়া দেবে না।

"এইভাবে নিজের কাজের ভার অন্যের ওপরে তুলে দিতে পারলে অপেক্ষা করার সময়ে মনের প্রশান্তিও থাকে কারণ যার সঙ্গে তুমি কথা বলছ, তখন মনে হবে এই বিরতিই তার কাছে প্রয়োজনীয়, অথচ সেই একই লোক, আগে মনে হত যেন তাড়া লাগাচ্ছে তোমাকে ক্রমাগত। তোমরা কি আমার সঙ্গে একমত ?"

টর্টসভ তাঁর কথা একটি পরিষ্কার প্রশ্নচিহ্নের মোচড় দিয়ে শেষ করলেন এবং তারপর আমাদের উত্তরের জন্যে অপেক্ষা করতে লাগলেন। আমরা ভাবতে চেষ্টা করলাম কি বলা উচিত কিন্তু জবাবটা খুঁজে না পেয়ে সকলেই উত্তেজিত হয়ে উঠলাম ভেতরে ভেতরে। কিন্তু উনি পুরোপুরিই শান্ত কারণ দেরী হওয়ার কারণ উনি নন, আমরা।

এই বিরতির মধ্যে টর্টসভ হাসতে আরম্ভ করলেন এবং তারপর এর কারণ আমাদের কাছে ব্যাখ্যা করে বোঝালেন।

"বেশীদিন আগেকার কথা নয়, বাড়ীর এক নতুন ঝিকে বোঝাচ্ছিলাম সামনের দরজার চাবিটা কোথায় ঝোলাতে হবে। আমি তাকে বললাম, 'কাল রাতে, যখন আমি এলাম, চাবিটা তালায় দেখে....' তারপর আমার কণ্ঠস্বর একটু চড়িয়ে দিয়ে আমি ভুলে গেলাম কি বলতে যাচ্ছিলাম, ভুলে গিয়ে কথা বলা থামিয়ে আমার পড়বার ঘরে চলে গেলাম। পুরো পাঁচ মিনিট সময় কেটে গেল। দরজায় একটা ধাক্কা দেবার শব্দ শুনলাম। ঝিটি দরজা দিয়ে মুখ গলিয়ে দাঁড়িয়ে। তার দৃষ্টিতে অজস্র কৌতূহল সারা মুখে প্রশ্ন মাখানো। 'চাবিটা তালায় দেখে... তারপর কি ?' ও জিজ্ঞাসা করল।

"সুতরাং দেখতে পাচ্ছ যে কমার উর্দ্ধগামী বিরতি পাঁচ মিনিট সময় পর্যন্ত তার রেখা রেখে গেছে এবং পুরো বাক্যশেষের পূর্ণচ্ছেদের দাবী জানিয়ে গেছে। এই দাবী কোন বাধা সহ্য করে নি।"

আজকের কাজের পুনরালোচনা করতে করতে টর্টসভ ভবিষ্যৎবাণী করে বললেন যে আমি শীঘ্রই বিরতিকে আর ভয় পাব না কারণ আমার জন্যে কি করে অন্যকে অপেক্ষা করাতে হয় তার গোপন রহস্য আমি শিখেছি। এর থেকেও যখন একটু অগ্রসর হব, কথার ভাবকে অর্থে পরিপূর্ণ করে প্রকাশ করার উদ্দেশ্য নিয়ে যখন বিরতি ব্যবহার করতে শিখব, তখন বিরতি থেকে সে ভয়টা আমার একেবারে কেটে যাবে। শুধু তাই নয়, বিরতিকে আমি ভালবেসে ফেলব এবং হয়ত বা বিরতির অতিব্যবহার করে ফেলব!

নয়

আজ যখন টর্টসভ ক্লাসে এলেন, তিনি খুব খোস মেজাজে আছেন বলে মনে হচ্ছিল। তারপর হঠাৎ বিনা কারণে উনি শান্ত অথচ দৃঢ়স্বরে ঘোষণা করলেন:

"তোমাদের পাঠে যদি তোমরা গভীর মনোযোগ না দাও তাহলে আমি আর তোমাদের সঙ্গে কাজ করব না!"

আমরা একেবারেই হতভম্ব হয়ে গেলাম। হয়ে পরস্পরের দিকে তাকিয়ে ভাবছি কেমন করে ওঁকে বোঝান যায় যে আমরা সত্যিই ওঁর ক্লাশে খুব মন দিচ্ছি, কিন্তু কিছু বলার আগেই উনি হেসে উঠলেন হো হো করে।

"তোমরা কি লক্ষ্য করেছ আমি কি খোশ মেজাজে আছি। এমন খোশমেজাজের কারণ হল এইমাত্র খবরের কাগজে আমার অসাধারণ সাফল্যের খবর পড়লাম। তা সত্ত্বেও ব্যাপারটা আমার কণ্ঠকে স্থির, সুদৃঢ় স্বরে নিয়ে যাবার পক্ষে যথেষ্ট ছিল এবং সঙ্গে সঙ্গে আমি খিটখিটে মেজাজের এক শিক্ষক বনে গেলাম।

"কেবল এক একটা শব্দ বা যতিচিহ্নেরই যে নির্দিষ্ট সুর আছে তা নয়, পুরো শব্দগুচ্ছ অথবা বাক্যেরও তা আছে।

তারপর টর্টসভ একটা কাগজে নিয়ে লাইনগুলো আঁকলেন এমনি করে:

তোমাদের পাঠে যদি তোমরা গভীর মনোযোগ
না দাও তাহলে
আমি আর তোমাদের সঙ্গে কাজ করব না।

"তাদের আছে প্রকৃতির ওপর ভিত্তি করা আকার। তাদের নির্দিষ্ট নামও আছে। উদাহরণস্বরূপ আমি যে স্বরক্ষেপণ এখন ব্যবহার করলাম তার নাম 'রাজহংসের গলা'। প্রথমে স্বরের ঊর্ধ্বগতি যার শেষে যুক্তিপূর্ণ বিরতি, এবং কম। এসে একই স্থানে মিলছে তারপর একটা মোড় নেবার পর সাময়িক বিরতি তারপর হঠাৎ কণ্ঠ একেবারে নেমে নিচু তলায় চলে যাচ্ছে। যেমনটা হয় তার এই হচ্ছে একটা ছক।"

"এই বক্রগতি আবশ্যিক।"

"পুরো এক একটা শব্দগুচ্ছের জন্যে অন্যান্য অনেক ধ্বনি-নির্দেশক নক্সা আছে। কিন্তু আমি তার সব তোমাদের কাছে উদাহরণ দিয়ে দেখাব না। কারণ আমি তোমাদের এ বিষয়টা শেখাচ্ছি না কেবল বিষয়টা উল্লেখ করছি মাত্র।

"অভিনেতাদের ধ্বনিগত সমস্ত নক্সার আকারের সঙ্গে পরিচিত হতে হবে। এবং এই হচ্ছে একটা কারণ, যার জন্যে অভিনেতার এগুলি প্রয়োজন হয়

"যখন অভিনেতা মঞ্চের ওপরে থাকে তখন বিরক্তি অথবা অন্য যে কোন কারণেই হোক প্রায়ই এমনটা ঘটে যে তার অনিচ্ছা সত্ত্বেও আপনা থেকে তার কণ্ঠস্বরের বিস্তৃতি সংকুচিত হয়ে যায় এবং সে তার ধ্বনিগত প্যাটার্ন বা নক্সাটি হারিয়ে বসে।

"যেমন ধর রুশ জাতির মানুষের মধ্যে ল্যাটিন বক্তাদের তুলনায় নিচু স্বরে কথা বলার প্রবণতা। এই বৈশিষ্ট্য মঞ্চের ওপরে উঠলে প্রকট হয়। ফরাসীদেশের অভিনেতা আনন্দধ্বনি করতে বিশেষ শব্দটিতে অনুরণনশীল তীক্ষ্ণ স্বর তোলে। রাশিয়ার অভিনেতা তার বিরতিগুলো কিন্তু অন্যভাবে ভাগ করবে এবং সম্ভব হলে স্বর নিচে ফ্ল্যাট করে নেবে।

"ফরাসীদেশীয় যখন একটা স্বরবিন্যাসে তার স্বরক্ষেপণের সমস্ত চাতুর্য দিয়ে স্পষ্টতা নিয়ে আসবে, রুশদেশীয় তখন থাকবে তার থেকে দু-তিন পর্দা নিচে।

"ফরাসী অভিনেতা একটা ভাগ শেষ হবার আগে গলার স্বর নামিয়ে দেবে, রুশ অভিনেতা নিচের দিক থেকে কয়েকটা নোট ছেঁটে ফেলে দেবে এবং তার ফলে সেই অংশের স্থিরতা দুর্বল হয়ে পড়বে।

"শব্দের এমনি ছোটখাট চৌর্য যখন লোকসংগীতের ক্ষেত্রে হয় তখন তা নজরে পড়ে না। কিন্তু যখন রুশ অভিনেতা মলেয়ার অথবা গোল্ডনির ওপরে তা প্রয়োগ করে তখন সে তার ছোট স্বরাঘাতকে টেনে নিয়ে আসে অনুরণনশীল বড় স্বরাঘাতের আওতার মধ্যে। অবচেতনাকে যদি অভিনয়ের মধ্যে না এনে

ফেলা যায় তা হলে অভিনেতা দেখবে যে অনিচ্ছা সত্ত্বেও তার স্বরবিন্যাসের বৈচিত্র্য অনেক কমে গেছে।

"এই ত্রুটি তাহলে কিভাবে সংশোধন করা যায়? যে সব লোক শব্দগুচ্ছের আবশ্যিক প্যাটার্ন সম্পর্কে অবহিত নয়, তারা তাদের সামনে এক অসমাধানযোগ্য সমস্যার সম্মুখীন হয়। অন্যদিকে যারা তার সম্পর্কে অবহিত তারা সঠিক স্বরাঘাতটি সহজেই খুঁজে পাবে। সে স্বরাঘাতের সুরু ধ্বনি-বিস্তারের বাইরের লাইন থেকে এবং পৌঁছয় ভেতরকার বেস পর্যন্ত।

"এই সব ক্ষেত্রে বাইরে থেকে তোমাদের কথার বিস্তারকে বাড়িয়ে তোমার ভেতরের ধ্বনিবিন্যাসের ক্রমবর্ধমান শব্দবিরতিকে অভ্যন্তরীণ সত্যবোধের ওপরে প্রতিষ্ঠিত করবে। যে সত্য তুমি খুঁজছ, তাতে পৌঁছতে তারা তোমাকে সাহায্য করবে। তুমি যদি স্পর্শপ্রবণ হও, তাহলে তাড়াতাড়ি তুমি তা চিনতে পারবে। প্রসারিত কণ্ঠস্বরের এবং বর্দ্ধিত বিরতির ভিত্তি ঠিক করতে হলে তোমার যথেষ্ট পরিমাণে শান্ত মেজাজ থাকা দরকার।

"এ পর্যন্ত এই ভাল। বাইরে থেকে স্বরাঘাত এলে তোমাদের অনুভূতি যদি তাতে প্রাণের সাড়া দেয়, তাহলে মেজাজ এসে যাবে।

"স্বরাঘাত যদি তোমাকে পরিত্যাগ করে, তাহলে বাইরে থেকে ধ্বনিপ্রয়োগের একটা প্যাটার্ণ ধরে আরম্ভ কর তার ভিত্তিটি, খোঁজ এবং তারপর স্বাভাবিক অনুভূতির দিকে অগ্রসর হও।"

টর্টসভ তখনও বলে চলছেন, এমন সময়ে ওঁর গোলমেলে সেক্রেটারি এসে ওঁকে আমাদের ক্লাসের থেকে নিয়ে গেলেন। উনি বললেন যে কয়েক মিনিটের মধ্যেই উনি ফিরে আসছেন। সুতরাং আমরা খানিকটা সময় পেয়ে গেলাম এবং তার মধ্যে গ্রীশা তার নিয়মমাফিক আপত্তি তুলল। ও এই বলপ্রয়োগের পদ্ধতিতে বিরক্ত। ও বললে যে বলপ্রয়োগ যেহেতু কিছুটা বাঁকা পথ ধরে, সুতরাং ওতে সৃষ্টিকারী স্বাধীনতা খর্ব হয়।

রাখামানভ সঠিকভাবেই প্রমাণ করলেন যে যেটাকে গ্রীশা বলপ্রয়োগ বলছে সেটা আসলে ভাষারই স্বাভাবিক গুণ। এবং স্বাভাবিক বাধ্যবাধকতা পালন করাটাকেই উনি, অর্থাৎ রাখামানভ উঁচু পর্যায়ের স্বাধীনতা বলে মনে করেন। উনি যাকে বলপ্রয়োগ বলে মনে করেন, তা হচ্ছে গতানুগতিক কায়দায় স্বরের বক্রতা সৃষ্টি করা, গ্রীশা যে জিনিসটার হয়ে এমন লড়ে যাচ্ছে। ওর এই মতের সমর্থনে ও ছোট শহরের এক অভিনেত্রীর গল্প বললে যাঁর সমস্ত আকর্ষণ ছিল তাঁর এলোমেলো অস্থির কথা বলার মধ্যে।

"ঐ হচ্ছে ওর টাইপ," গ্রীশা নাছোড়বান্দা। "ওঁকে যদি কথা বলার নিয়মকানুন সব শেখানো হত, ওর অস্তিত্বই থাকত না।"

"এবং তার জন্যে ঈশ্বরকে ধন্যবাদ," রাখামানভ প্রতিউক্তি করে বললেন। "তোমার সেই অভিনেত্রী যদি চরিত্রের প্রয়োজনে অমন এলোমেলো অস্থিরভাবে পার্ট বলে থাকেন, তাহলে খুব ভাল, আমিও তাঁর প্রশংসা করি। কিন্তু তা যদি না হয়, তাঁহলে ওটা একজন অভিনেত্রীর সুঅভিনয়ে সম্পদ নয়, বাধাস্বরূপ। কথার দুর্বল ক্ষেপণ নিয়ে প্রেমালাপ করা কুরুচিপূর্ণ। আমার হয়ে তুমি তাঁকে বলতে পার যে সবই যা করছেন করুন, কিন্তু ভাল উচ্চারণে, ভাল গলায়। তাহলে তাঁর আকর্ষণ দর্শকের ওপরে আরও ভাল করে পড়বে। অশিক্ষিত সংলাপের বাধা না থাকায় তাঁর অভিনয় সহজে মানুষ নেবে।"

"প্রথমে আমাদের বলা হল যে সাধারণ জীবনে আমরা যেমনভাবে কথা বলি তেমনভাবে কথা বলা চলবে না। তারপর আবার বলা হল যে কোন না কোন আইন মেনে আমাদের কথা বলতে হবে। যদি ক্ষমা করেন তো বলি। আমাদের ঠিকঠাক বলে দিতে হবে মঞ্চের জন্যে আমাদের ঠিক কি করা দরকার। এতে কি বোঝানো হচ্ছে যে সাধারণ জীবনে আমরা যেমনভাবে কথা বলি তার থেকে পৃথকভাবে কথা বলতে হবে? আমাদের কোন বিশেষ কায়দায় কথা বলতে হবে, তাই নয় কি?" গ্রীশা প্রশ্ন করল।

"হ্যাঁ হ্যাঁ, ঠিক কথা," রাখামানভ ওর কথায় সুর মিলিয়ে বললেন। "সাধারণ জীবনে যেমন, ঠিক তেমনটা নয়, এক বিশেষ কায়দায়। মঞ্চের উপরে আমরা সাধারণ জীবনের মত অশিক্ষিত অমার্জিত কণ্ঠে কথা বলি না।"

টর্টসভের গোলমেলে সেক্রেটারী বাদানুবাদে ছেদ ঘটালেন। উনি বললেন যে টর্টসভ আজ আর ক্লাসে ফিরে আসবেন না।

সুতরাং নিয়মিত ক্লাসের বদলে রাখামানভ আমাদের ড্রিলের অনুশীলন করালেন।

আজকের পাঠে টর্টসভ বার বার আমাকে দিয়ে 'ওথেলো'র অংশটি পুনরাবৃত্তি করালেন এবং প্রত্যেকটি কমাতে সন্তোষজনকভাবে মোচড় দেওয়ালেন।

প্রথমটার এই উর্দ্ধগামী বক্রতাগুলো হচ্ছিল একেবারে পুরাপুরি সহজাত চলৎশক্তিগঠিত। তারপর এই উচ্চারণ ও বিরতি আমার মনের মধ্যে একটা প্রকৃত ও সজীব বক্রতার মোচড় নিয়ে এল এবং সঙ্গে সঙ্গে একটা উত্তাপবোধ এবং অঙ্গাঙ্গীবোধের প্লাবনে আমি প্লাবিত হয়ে গেলাম।

এতে উৎসাহ পেয়ে, একটু একটু করে আমি সাহস সংগ্রহ করলাম। করে 'ওথেলোর' লাইনগুলো নিয়ে কতকগুলো ধ্বনিবিন্যাসঘটিত মোচড় দিতে আরম্ভ করলাম। তাতে কোনটা সফল হল, কোনটা হল না। কোনটার দোলা সংক্ষিপ্ত কোনটার প্রসারিত কোনটার উর্দ্ধগতি সংক্ষিপ্ত, কোনটার বেশী। এবং যতবারই

সঠিক প্যাটার্ণের মধ্যে গিয়ে পড়ি ততবারই আমার মধ্যে কোন না কোন আবেগ স্মৃতি জেগে ওঠে নাড়া পেয়ে।

এইখানেই হল কথা বলার স্বাভাবিক টেকনিকের প্রকৃত উৎপত্তিস্থল। বাইরের শব্দক্ষেপণ, স্বরবিন্যাসের সাহায্যে মানুষের আবেগ, স্মৃতি এবং অনুভূতি জাগিয়ে তোলে। এই কথাটা এখন আমার মনের মধ্যে গেঁথে গেল।

সুতরাং আমি ঠিক করলাম কমাতে মোড় ঘোরাবার সময়কার বিরতিগুলো একটু ধরে রাখবার চেষ্টা করব। এতে যে কেবল আমার মধ্যে কি হচ্ছে তা অনুসন্ধানের জন্য উপযুক্ত সময় পাব, তাই নয়, তাছাড়া এর অনুভূতিকে পুরোপুরি আস্বাদ করতে পারব।

কিন্তু তারপর একটা দৈবদুর্ঘটনা ঘটল। আমার অনুভূতিতে, চিন্তায় এবং পরীক্ষায় আমি এত নিমগ্ন ছিলাম যে আমি মাঝপথে আমার বক্তব্যের বিষয়বস্তু হারিয়ে ফেললাম। আমার ভারসাম্য যেন নষ্ট হয়ে গেল এবং আমি থেমে যেতে বাধ্য হলাম। তা সত্ত্বেও টর্টসভ উৎসাহে সমুজ্জ্বল।

"এই তো!" আনন্দে উনি চিৎকার করে উঠলেন। "আমি কেবল একটা ভবিষ্যৎবাণী করলাম, আর তুমি সঙ্গে সঙ্গে বিরতির সম্ভাবনা সম্পর্কে অনুসন্ধান-কার্যে লেগে গেলে। প্রকৃতপক্ষে অনেকগুলো যুক্তিপূর্ণ বিরতিকে তুমি মনস্তাত্ত্বিক বিরতিতে পরিণত করে ফেলেছ। এখন জিনিসটা খুবই ভাল যদি মনস্তাত্ত্বিক বিরতি যুক্তিপূর্ণ বিরতির কাজে বাধা সৃষ্টি না করে সহায়তা করে। উপরন্তু যে কাজ এর করার কথা কেবল সেই কাজটুকুই এর করা উচিত। তা না হলে যেমন দুর্ঘটনায় তুমি পড়লে কোস্টিয়া, তা অবশ্যম্ভাবী।

"এই সতর্কতামূলক উপদেশ তোমরা আরও ভাল করে বুঝতে পারবে যখন আমি তোমাদের কাছে এই দু'রকম বিরতির স্বরূপ ব্যাখ্যা করে শোনাব। যুক্তিপূর্ণ বিরতি যেমন কোন শব্দ বা শব্দগুচ্ছকে যান্ত্রিকভাবে খণ্ড করে সম্পূর্ণ বক্তব্যের অর্থকে যান্ত্রিকভাবে বাধ্য করে তোলে, মনস্তাত্ত্বিক বিরতি সেখানে চিন্তার মধ্যে শব্দগুচ্ছে এবং সেই খণ্ডিতাংশে প্রাণসঞ্চার করে, বক্তব্যের অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তুকে বার করে নিয়ে আনতে সাহায্য করে। যুক্তিপূর্ণ বিরতি ছাড়া কথা যদি হয় অবোধ্য তাহলে মনস্তাত্ত্বিক বিরতি ছাড়া তা প্রাণহীন।

"যুক্তিপূর্ণ বিরতি হল পরোক্ষ এবং নিষ্প্রাণ, মনস্তাত্ত্বিক বিরতি সক্রিয় এবং মহার্ঘ অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুতে কানায় কানায় পূর্ণ।

"যুক্তিপূর্ণ বিরতি আমাদের মস্তিকে আঘাত করে, মনস্তাত্ত্বিক বিরতি আঘাত করে অনুভূতিতে।

"একদা এক বড় অভিনেতা বলেছিলেন: তোমার কথা হোক সংযত এবং

নীরবতা হোক মুখর। মনস্তাত্ত্বিক বিরতি হল সেই কাণ্ডমুখর নীরবতা। মানুষের পরস্পরের মধ্যে চিন্তাসংযোগে এটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। তুমি তো নিজেই দেখলে কোস্টিয়া যে, যে বিরতি আপনা থেকে কথা বলে, তাকে তুমি তোমার সৃষ্টিশীলতার কাজে ব্যবহার না করে পারলে না। এই নীরবতার সময়ে শব্দের স্থান নেয় চক্ষু, মুখের অভিব্যক্তি, রশ্মির প্রেরণ, অথবা এমন সক্রিয়তা, যা দৃষ্টিগোচর হয় না তেমন, অথচ যা কোন ইঙ্গিত বহন করে—যা এই সব এবং দৃশ্য-অদৃশ্য ভাব আদানপ্রদানের নানা রকমের বাহক।

"ওরা সকলেই শব্দের স্থান পূরণ করে। শব্দের সঙ্গে যুক্ত অবস্থার চেয়ে নীরবতায় সময়ে এই ভাব আদানপ্রদানের বাহকরা অনেক সময়ে ভাল করে কাজ করে। তাদের শব্দহীন আলাপচারী শব্দযুক্ত আলাপের চেয়ে কম চিত্তাকর্ষক বা হৃদয়-গ্রাহী হয় না।

"এই বিরতি বিষয়বস্তুর সেই অংশকে বহন করে যা কেবল আমাদের সচেতন সত্তা থেকে উদ্ভূতই নয়, আমাদের অচেতন সত্তার সঙ্গেও সম্পূর্ণ যুক্ত এবং যা সঙ্গে সঙ্গে বাস্তব প্রকাশের অভিমুখী নয়।

"তোমরা কি অনুধাবন করছ মনস্তাত্ত্বিক বিরতির কত সুউচ্চ আসন? এ কোন আইনে বাঁধা জিনিস নয়, বিপরীত পক্ষে, কথা বলার সমস্ত নিয়মকানুন, সমস্ত আইন এরই অধীনস্থ।

"যেখানে যুক্তিপূর্ণ অথবা ব্যাকরণগত বিরতি অসম্ভব, মনস্তাত্ত্বিক বিরতি সেখানে অনায়াসে পদক্ষেপ করে থাকে। উদাহরণ হিসেবে ধর আমাদের দল বিদেশে নাট্য পরিক্রমায় বেরিয়েছে। আমরা ছাত্র অভিনেতা সকলকে নিয়ে যাব, কেবল দুজন বাদে। 'কে সেই দুজন,' কোস্টিয়া পলকে উত্তেজিত ভাবে জিজ্ঞাসা করে। 'আমি এবং' (এখানে উনি আঘাতটিকে নরম করার জন্য অথবা অপমানবোধ ঢাকা দেবার জন্যে একটু মনস্তাত্ত্বিক বিরতি আনলেন) '...এবং ... তুমি!' পল জবাব দিল।

"সকলেই জানে যে, এবং এই অব্যয়টির পরে কোন বিরতি থাকে না। কিন্তু মনস্তাত্ত্বিক বিরতির পক্ষে এ নিয়ম ভেঙে বেআইনি ছেদ নিয়ে আসতে কোন বাধা নেই। উপরন্তু যুক্তিপূর্ণ বিরতিকে নষ্ট না করে তার স্থান গ্রহণ করবার এক্তিয়ার মনস্তাত্ত্বিক বিরতির আছে।

"যুক্তিপূর্ণ বিরতির জন্যে কেবল অতি সামান্য এবং নির্দিষ্ট সময় রক্ষিত থাকে। সেই সময় যদি একটু বাড়িয়ে দেওয়া যায়, তাহলে সবচেয়ে যুক্তিপূর্ণ বিরতিও সক্রিয় মনস্তাত্ত্বিক বিরতিতে পরিণত হবে যার পরিমাপ করা যায় না। এই বিরতির সময় নিয়ে কোন মাথাব্যথা নেই। কোন না কোন ক্রিয়ার উদ্দেশ্য পূরণ করবার জন্যে যতটুকু সময় থাকা দরকার, ঠিক ততটুকু সময়ই এর থাকে। এর লক্ষ্য

নাটকের সেই চরম উদ্দেশ্য এবং নাটকে সক্রিয়তার রেখাপথ ধরে এ চলে। "তাই প্রেক্ষাগৃহের চিত্ত এ আকর্ষণ করবেই।

"কথনো কথনো কোন সম্পূর্ণ দৃশ্যই মনস্তাত্ত্বিক বিরতি দিয়ে পরিপূর্ণ করা থাকে।

"তৎসত্ত্বেও আবার মনস্তাত্ত্বিক বিরতিকে একঘেয়ে একটানা অবস্থার থেকে রক্ষা করা দরকার। ঐ অবস্থার সূত্রপাত হয় তখন, যখন বিরতি সক্রিয়তার কোন উদ্দেশ্য বহন করে না। এমনটা ঘটলে আবার সঙ্গে সঙ্গে সংলাপের জন্যে পথ করে দিতে হবে।

"যখন মনস্তাত্ত্বিক বিরতি সামান্য অপেক্ষার মধ্যে লয়প্রাপ্ত হয়ে যায় তখন সেটা দুর্ভাগ্যের কথা কারণ তারপরেই যে দুর্ঘটনা ঘটে তা হল বিরতির জন্য বিরতি। শৈল্পিক সৃষ্টির বুনিতে সেটা একটা বড়ো গর্তের সৃষ্টি করে।

"কোস্টিয়া, আজ তোমার হয়েছিল ঠিক তাই এবং তার জন্য তাড়াতাড়ি আমি তোমার ভুলটা বুঝিয়ে দিতে গিয়েছিলাম যাতে ভবিষ্যতে এই ভুলের পুনরাবৃত্তি হয়। যুক্তিপূর্ণ বিরতিকে যত প্রাণে চায় মনস্তাত্ত্বিক বিরতির সঙ্গে মেশাও কিন্তু বিনা কারণে তা বেশী দূর টেনো না।

"কথার মধ্যে এ ছাড়া আরও এক রকমের বিরতি আছে। গানেতে আমরা তার জার্মান অভিব্যক্তি ব্যবহার করে থাকি: সে হল দমের জন্য বিরতি। এ হল সবচেয়ে সংক্ষিপ্ত বিশ্রাম, যার মধ্যে কেবলমাত্র দ্রুত একটা নিঃশ্বাস নিয়ে নেওয়া যায়। একটা আঙুল চট্ করে সরাতে যত সময় লাগে তার চেয়ে বেশী সময় এতে নেওয়া হয় না। এ ধরণের বিরতি অধিকাংশ সময়ে ঠিক বিরতি নয়, গান অথবা কথা বলার বেগমাত্রার মধ্যিখানে এক মুহূর্তের যতি এবং ধ্বনির রেখাটি এতে অভগ্নই থাকে।

"সাধারণ কথায়, বিশেষত তাড়াতাড়ি কথায় এই দম নেওয়ার বিরতি ব্যবহার হয় কয়েকটা বিশেষ সম্পর্ক পৃথক করার জন্যে।

"মঞ্চের ওপরে ব্যবহৃত সকল প্রকার বিরতির কথা এখন তোমরা জানলে। সাধারণ কোন্ অবস্থায় তাদের ব্যবহার করতে হয়, তাও তোমাদের জানা। আমাদের কথা বলার টেক্‌নিকে বিরতি হল একটা গুরুত্বপূর্ণ জিনিস, যেন একটা তুরুপের তাস।

এগার

"এর আগের ক্লাশে আমরা বিরতি সম্পর্কে কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ অবিষ্কার

করেছি। প্রথম দিন কথা বলার আর একটি গুরুত্বপূর্ণ দিকের মধ্যে গিয়েছিলাম। তা হচ্ছে স্বরবিন্যাস," টর্টসভ এই বলে আরম্ভ করলেন।

"যতিচিহ্নের চরিত্র আলোচনা করবার সময়েও স্বরবিন্যাসের কথা বলছি। কিন্তু এ সম্বন্ধে আলোচনা এখনও ফুরিয়ে যায় নি। তোমাদের কথা বলার যে মৌলিক সমস্যা—তোমাদের চরিত্রের অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তু কথার সাহায্যে প্রকাশ করা,—সেই সমস্যার সমাধানে এ জিনিসটি আরও বেশী করে সাহায্য করতে পারে।

"প্রকৃতপক্ষে নাটকে অন্যের সঙ্গে কথার আদানপ্রদানে তখন তোমার হাতে আর একটা তুরুপের তাস নয়, দুটো, স্বরবিন্যাস এবং বিরতি। প্রচুর হল। এ দুটোর সাহায্যে তোমরা অনেক কিছুই করে ফেলতে পার এমন কি নিজেকে কেবলমাত্র ধ্বনির মধ্যে সীমাবদ্ধ রেখেও।"

এইখানে টর্টসভ একটি আরামচেয়ারে আরাম করে বসলেন, বসে নিজের শরীরের নিচ দিয়ে দু হাত চালিয়ে দিলেন, দিয়ে স্থিরভাবে বসে আরাম করে আবৃত্তি করতে লাগলেন। প্রথমে গদ্য সংলাপ, তারপরে কাব্যে। উনি একটু আশ্চর্য অথচ কম্পনশীল ভাবে বলছিলেন। অবোধ্য শব্দগুলো উনি দোলা দিয়ে এবং তীব্রতার সঙ্গে উচ্চারণ করছিলেন, ওঁর কণ্ঠ যখন সুতীব্র উচ্চতায় উঠল, তারপরেই উনি সেই স্বরকে যথাসম্ভব নিচে নামিয়ে আনলেন এবং অবশেষে নিঃশব্দ হয়ে না বলা কথায় যা অবশিষ্ট রইল চোখের দৃষ্টি দিয়ে তা পূরণ করে দিলেন। খুব চেঁচামেচি না করে এর সমস্তটাই বেশ অভ্যন্তরীণ জোরের সঙ্গে করা হল। ওঁর কতকগুলো ধ্বনিবিস্ফোরণ বিশেষ করে কম্পনশীল সুগোল এবং সুগঠিত হচ্ছিল আবার কতকগুলো শব্দগুচ্ছ প্রায় শোনা যাচ্ছিল না, অথচ সেগুলো ছিল অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞ অনুভূতিতে পরিপূর্ণ। এই সব জায়গায় ওঁর চোখে প্রায় জল এসে যাচ্ছিল, ওঁকে নিজের আবেগ সামলাবার জন্যে খুব সুস্পষ্ট বিরতি দিতে হচ্ছিল। আবার ওঁর মধ্যে একটা পরিবর্তন ঘটল। আবার ওঁর কণ্ঠ হল সতেজ এবং ওঁর কণ্ঠের সেই যৌবনোচিত স্ফূর্তি দেখে আমরা বিস্মিত হলাম। এই বিস্ফোরণ সহসা মন্দীভূত হয়ে গেল এবং আবার নিঃশব্দ মনোযোগ তাতে ওঁর আগেকার স্ফূর্তির ভাবটি অন্তর্হিত হল।

"উনি এই আশ্চর্য নীরবতার বিরতি দিয়ে দৃশ্য শেষ করলেন। যে কাব্য যে গদ্য এবং যে ভাষার সাহায্য উনি তা পরিবহণ করলেন, সবই ওঁর নিজের আবিষ্কার।

"সুতরাং তোমরা দেখতে পাচ্ছ," উনি উপসংহারে বললেন, "আমি এমন এক ভাষায় কথা বললাম যা তোমাদের অবোধ্য, অথচ তোমরা খুব মনোযোগ দিয়ে আমার কথা শুনলে। আমি সারাক্ষণ নিশ্চল হয়ে রইলাম, কোনদিকে কোন নড়াচড়া করলাম না, আর তোমরা আমার নীরবতার মধ্যে অর্থ খোঁজবার

চেষ্টা করলে। অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তু, যাকে বলব সাবটেক্সট, তা কেউ আমাকে দেয় নি, কিন্তু আমি ধ্বনির মধ্যে আমার মনোভাব, কল্পনা, চিন্তা, আবেগ এবং যা যা ঐ অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুকে সঞ্জীবিত করতে পারে বলে মনে হল আমার, তাই মিশিয়ে দিলাম। অবশ্যই এই বাঁধন অত্যন্ত সাধারণ এবং খুব ফলপ্রসূ নয়। স্পষ্টত যে মনোভাব আমি প্রকাশ করলাম তা সব একই প্রকৃতির। সব কিছু আমি করলাম এক দিক থেকে ধ্বনির ও অপর দিকে স্বরবিন্যাস ও বিরতির সহায়তায়। যখন আমরা কোন বিদেশী অভিনেতার অভিনয় উপভোগ করি তখনও কি ঠিক এমনটা হয় না? সে সময়েও কি অসাধারণ প্রতিক্রিয়া এবং আবেগ উদ্দীপ্ত হয় না আমাদের মধ্যে? অথচ তাঁরা তখন মঞ্চের ওপরে দাঁড়িয়ে কথা বলছেন, তার এক বর্ণও আমরা হয়ত বুঝছি না।

"এই আর একটা উদাহরণ। বেশী দিনের কথা নয়, এক অভিনেতার আবৃত্তি শুনে আমার এক বন্ধু উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছিলেন।

"আমি তাঁকে জিজ্ঞাসা করলাম, 'উনি কি পাঠ করলেন?"

"জানি না,' আমার বন্ধু উত্তর করলেন।" 'আমি কথাগুলো ঠিক বুঝতে পারি নি।

"স্পষ্টতই সেই অভিনেতা কথা ছাড়া অন্য কিছু দিয়ে বন্ধুর মনের ওপরে ছাপ ফেলেছিলেন।

"কিসের মধ্যে তাঁর গোপন রহস্য?

"ঘটনা হচ্ছে যে শ্রোতা কেবল শব্দের দ্বারা প্রকাশিত চিন্তা, কল্পনা প্রভৃতির দিয়ে প্রভাবিত হয় না, শব্দের বর্ণ দিয়ে স্বরবিন্যাস দিয়ে, নীরবতা দিয়ে এবং কেবল কথায় সে ভাব অপ্রকাশিত থাকে তার অভাব পূরণ করে যা কিছু তা দিয়ে প্রভাবিত হয়।

"স্বরবিন্যাস এবং বিরতির মধ্যে সেই ক্ষমতা আছে যা দিয়ে শ্রোতার উপর আবেগ সঞ্চারিত করা যায়। প্রমাণ হিসেবে আমি তোমাদের কাছে তোমাদের অবোধ্য ভাষায় আবৃত্তি করব।

বার

আজ আবার আমি "ওথেলো"র সেই সংলাপ বলার পর টর্ৎসভের মন্তব্য হল:

"এখন যা তুমি বলছ তা যে কেবল শ্রবণগোচর এবং সুবোধ্য হয়েছে, তাই নয়, তা প্রভাব বিস্তার করতেও সক্ষম যদিও সে প্রভাবের মান খুব গভীর নয়।"

আবেগের অভিব্যক্তিকে প্রসারিত করবার জন্যে অতঃপর আমি উঁচু পর্দায় উঠলাম, ফল হল উত্তেজনা এবং দ্রুততা এবং আমি ছন্দের সমস্ত সমতা হারিয়ে ফেললাম।

"কি তুমি করলে?" টর্টসভ হাততালি দিয়ে আমাকে থামিয়ে বললেন। "এক ঝটকায় তোমার সমস্ত কাজ পণ্ড করে ফেললে। তোমার কাজের পেছনে যে যুক্তি ছিল, যে কাণ্ডজ্ঞান ছিল, সমস্ত হারিয়ে গেল!"

"আমি ব্যাপারটা আরও সজীব এবং সতেজ করতে চাইছিলাম" বিব্রতভাবে আত্মপক্ষ সমর্থন করে আমি বললাম।

"তুমি কি জান না যে সত্যিকার তেজ হল যুক্তির যথার্থতার মধ্যে, যা বলছ তার অর্থবহতার মধ্যে এবং তাই তুমি নষ্ট করে ফেলছ!

"মঞ্চের ওপর কিম্বা তার বাইরে, তুমি কি কখনো সাদামাঠা কথা শোন নি, যে কথায় কণ্ঠের কোন জোর নেই। কোন উত্থান-পতন নেই, নেই কোন অযথা প্রসারিত স্বরবিরতি অথবা ধ্বনিবিন্যাসতত্ত্বের কোন জটিল প্যাটার্ণ?

"এই সমস্ত জোর ছাড়াও একেবারে সাদা কথা অনেক সময়ে অদম্য আবেগের সঞ্চার করে। করে, তার জন্যে দায়ী সুস্পষ্টভাবে ভাগ করা শব্দ বা শব্দগুচ্ছের সাহায্যে এবং নিয়ন্ত্রিত বাক্‌প্রয়োগের সাহায্যে তার চিন্তার সুস্পষ্ট প্রকাশ।

"সুতরাং যে সতেজ ভাবাবেগ তুমি তৈরী করতে চাইছ, তার খাতিরেই তোমাকে প্রথমত শিখতে হবে যুক্তিপূর্ণ এবং সুসঙ্গতভাবে কথা বলতে, সঠিক বিরতি সহযোগে কথা বলতে।"

আমি তারপর লাইনগুলো পূর্বের ভাবে আবৃত্তি করলাম। আবৃত্তি হল পরিষ্কার কাটা কাটা, কিন্তু আগের মতই শুষ্ক নীরস। আমার মনে হল যে আমি এক বিষাক্ত গোলক ধাঁধায় আটকে গেছি এবং তা থেকে আমার মুক্তি নেই।

"এখন হয়ত বুঝতে পারছ যে জোরাল ফল পাবার কথা ভাবার এখনো দেরী আছে তোমার? ও জিনিসটা আপনা থেকেই আসবে অনেক সর্ত এবং অনেক অবস্থার যোগফল হিসাবে। সেগুলো আবার আমাদের খুঁজে বার করতে হবে।"

"কোথায়? কেমন করে?"

"কথা দিয়ে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি সম্বন্ধে বিভিন্ন অভিনেতার ধারণা বিভিন্ন রকমের। কেউ শারীরিক উত্তেজনার মধ্যে তা পাবার চেষ্টা করেন। তাঁরা হাত মুষ্টিবদ্ধ করেন, তাঁরা ঘন ঘন শ্বাস ফেলেন, এক জায়গায় শেকড় গেড়ে থেকে আপাদমস্তক শরীরে কাঁপন তোলেন, সব কিছু করেন দর্শককে প্রভাবিত করবার জন্যে। ঐ

পদ্ধতিতে তাঁদের কণ্ঠস্বর, এই আমি এখন যেমন করছি, চাপ পেয়ে তেমনি খাড়া-খাড়িভাবে বেরোয়।

"ধ্বনির উচ্চগ্রামের জন্যে কণ্ঠের ওপরে চাপ দিয়ে এই যে শব্দোচ্চারণ, একে মঞ্চের ভাষায় আমরা বলি 'হাই টেনশন এ্যাক্টিং'। প্রকৃতপক্ষে এ দিয়ে স্বরের উচ্চতা আসে না, কেবল আসে চিৎকার ফলে গলা ভেঙে স্বরের দূরক্ষেপণক্ষমতা নষ্ট হয়ে যায়।

"পরীক্ষা করে দেখ। কেবলমাত্র কয়েকটি স্বর ব্যবহার কর দ্বিতীয় এবং তৃতীয় পর্দায় এবং যত জোর গলায় আনতে পার তত জোর দিয়ে এই কথা কটা বল, 'আমি আর বরদাস্ত করতে পারছি না!'"

টর্টসভ যা বললেন, আমি সেইমত করলাম।

"অনেক কম হল, আরও জোরে।" উনি নির্দেশ দিলেন।

আমি গলায় যত জোর আছে তা দিয়ে আবার বললাম।

"জোরে, আরও জোরে।" টর্টসভ বললেন। "স্বরের দূরক্ষেপণ ক্ষমতাকে প্রসারিত কোরো না!"

উনি যেমন আদেশ দিলেন, আমি তেমনি করলাম। শরীরের টান ভাব থেকে হাঁপ এল। আমার গলা সঙ্কুচিত হয়ে গেল। তৃতীয় পর্দায় আমি গলা তুললাম তাতে আমার স্বরের উচ্চতার ওপরে কোন ফললাভ করতে পারলাম না।

টর্টসভের তাগাদায় শরীরে যতটা শক্তি আমার ছিল, তা সংহত করে যখন চিৎকার করতে লাগলাম, দেখলাম যে আমি কেবল চেঁচাতেই বাধ্য হচ্ছি।

তোমার হাই টেনশন কায়দার অর্থাৎ শারীরিক উৎপাদনের, যা দিয়ে খাড়াভাবে স্বর বেরোয়, তার এখানেই পরিসমাপ্তি" টর্টসভ বললেন।

"এখন অন্য একটা বিপরীত ধরনের পরীক্ষা করে দেখ। তোমার স্বরযন্ত্রের সকল পেশী আলগা করে দাও, সমস্ত টান টান ভাব সরিয়ে নাও, আবেগ দিয়ে অভিনয় করার কথা ভুলে যাও, স্বরের উচ্চগ্রামের কথা তেমন করে ভেবো না। এখন ঐ একই কথা আবার বল। বল শান্তভাবে, কিন্তু কণ্ঠস্বর যথাসম্ভব প্রসারিত করে এবং সঠিক বক্তৃতার সহযোগে। তোমার অনুভূতিতে নাড়া দেওয়ার মত কিছু কাল্পনিক পরিবেশের কথা চিন্তা কর।"

যে জিনিসটা আমার মনের মধ্যে উঁকি দিল তা হচ্ছে: আমি যদি শিক্ষক হতাম এবং গ্রীশার মত একটা ছাত্র পেতাম যে একই পর্যায়ে তৃতীয়বার ক্লাসে দেরী করে এসেছে, তার এই শৃঙ্খলাভঙ্গ আর যাতে না হয় তার জন্যে আমি কি করতাম।

এই পরিবেশের ভিত্তিতে কথাগুলো বলা সহজ হল এবং স্বভাবিকভাবেই আমার কণ্ঠস্বর প্রসারিত হয়ে গেল।

"দেখছ ত, যেবার চিৎকার করেছিলে সেবারের থেকে এবার কথাগুলো কত সাফল্যজনক হল? অথচ এর জন্যে অতটা কষ্ট করার প্রয়োজন হল না," টর্টসভ বুঝিয়ে বললেন। এবার একই কথা আরও প্রসারিত পঞ্চমস্বরে বল

আগেকার মত কেবল একটা স্বরের ওপর নয়, পুরো একটা অক্টেভের ওপর ভর করে।"

এর জন্যে কথাটি বলার আর একটি নতুন ভিত্তি আমাকে তৈরী করতে হল। ধরে নিলাম যে আমার পরিষ্কার আদেশ, বকুনি, সতর্কবাণী প্রভৃতি সত্ত্বেও এবারেও গ্রীশা দেরী করেছে, এবার আধ ঘণ্টা নয়, পুরো এক ঘণ্টা। আমার সমস্ত প্রচেষ্টা নিষ্ফল হয়ে গেছে। এখন অবশেষে আমি একটা চূড়ান্ত পদক্ষেপ নিতে বাধ্য হচ্ছি এ ব্যাপারে।

"আমি আর এ বরদাস্ত করতে পারছি না!" কথাগুলো যেন আমার মুখের থেকে ফেটে বেরিয়ে এল। খুব চিৎকার হল না, কারণ আমার আবেগ পূর্ণমাত্রায় জাগ্রত হয়নি এই আশংকা করে আমি নিজেকে ধরে রেখেছিলাম।

"এইবার" টর্টসভ আনন্দে চিৎকার করে উঠলেন। "এবার এল সজোরে। চিৎকার নয়, অযথা জোর দেওয়া নেই। শব্দের ওপর-নিচ গতিই এই জিনিসটা সম্ভব করাতে পেরেছে। প্রথম বারের সমান্তরাল রেখায় গলার স্বরকে ঠেলে বার করা অথবা চেঁচানো এ সব ছাড়াই এটা সম্ভব হল।

"যখন তোমার জোরের দরকার, তখন তোমার কণ্ঠ দিয়ে, যেমন করে খড়ি দিয়ে মানুষ ব্ল্যাকবোর্ডে নক্সা আঁকে, তেমনি করে ওপর থেকে নিচে স্বরবিন্যাসের নমুনা তৈরী করবে।

"আদর্শ হিসেবে যে সব অভিনেতারা কণ্ঠের জোর দেখাতে গিয়ে কেবলই চেঁচায়, তাদের অনুকরণ কোরো না। চিৎকার কোন জোর নয়, চিৎকার চিৎকারই।

"জোর অথবা আস্তে হল যাকে বলে উচ্চ এবং মন্দ্র। আর তোমরা তো জান উচ্চ বলতে কেবল উচ্চই বোঝায় না, বোঝায় যে তা মন্দ্র নয়।

"এবং বিপরীত, মন্দ্রকে কেবল মন্দ্র বলা চলে না আসলে মন্দ্র হল উচ্চ নয়।

"উচ্চ হল একটা তুলনামূলক ধারণা।

"মনে করা যাক তুমি নিম্নকণ্ঠে 'ওথেলো'র সংলাপ আবৃত্তি করতে আরম্ভ করলেন। পরের লাইনটা সামান্য জোরে বা উঁচু পর্দায় যদি বল, সেটা সূচনার মন্দ্রস্বর হল না। পরের লাইনটা হল আরও জোর, তখন এটা আরও মন্দ্র এবং এমনি চলবে যতক্ষণ না উচ্চ পর্দায় গিয়ে পড়ছ। এখনি কণ্ঠের উচ্চতা বাড়তে বাড়তে শেষে এমন উচ্চতায় গিয়ে পড়বে যাকে বলি অতি-তার সপ্তকের উচ্চতা। মন্দ্র থেকে মধ্য, মধ্য থেকে উচ্চ, উচ্চ থেকে অতি উচ্চ, এই ভাবে আমরা পরের উচ্চতার পূর্ণমাত্রায় পেয়ে থাকি। কিন্তু এইভাবে, যখন তোমার কণ্ঠ ব্যবহার করবে তখন ধৈর্য্যের মাপের সম্পর্কে খুব সতর্ক হয়ে করবে। না হলে তা বাড়াবাড়ির পর্যায়ে গিয়ে পড়বে।

"কিছু অর্বাচীন গায়ক মনে করে যে স্বর উচ্চ থেকে হঠাৎ মন্দ্রে নামান খুব বাহাদুরির পরিচায়ক। তারা চাইকোভস্কীর সঙ্গীতের প্রথম কথা কয়টি হয়ত অতি তারে গাইল, তারপর সঙ্গে সঙ্গে স্বর নামিয়ে এসে অতিমন্দ্র, প্রায় অশ্রবণযোগ্য সুরে গাইল। তারপর তারা আবার 'গীটারে মোহসৃষ্টিকারী সুর' সম্বন্ধে লাইন ক'টা অতিতারে চেঁচিয়ে উঠে 'নিচে নেমে এসো কাছে প্রিয়া'র জায়গাটায় অতিমন্দ্রে নামিয়ে আনবে। এই খাপছাড়া বৈপরিত্যের মতো রুচিবিকৃতি কি আর কল্পনা করতে পার?

"থিয়েটারে ঠিক একই জিনিস হয়ে থাকে। ট্রাজিক দৃশ্যে একটা ভয়ানক চিৎকারের পরে পরেই আসে চুপি চুপি কথা বলার মত নিচু স্বর, যে কথাগুলো বলা হচ্ছে, তার অর্থের দিকে কোন নজর না রেখেই।

"অথচ এমন গায়ক বা অভিনেতাও আছে, যাদের কণ্ঠ হয়ত তেমন জোরাল নয়, তাদের মধ্যে হয়ত তেমন প্রকৃতিদত্ত গুণ নেই, অথচ তারা তাদের উচ্চ ও মন্দ্র স্বর এমনভাবে ব্যবহার করতে পারে যাতে তাদের প্রকৃতিদত্ত ক্ষমতা দশগুণ বেড়ে যায়।

"তাদের মধ্যে অনেকে অতি সুকণ্ঠের অধিকারী বলে খ্যাত। কিন্তু তারা নিজেরা বেশ জানে যে তাদের টেকনিক এবং শিল্পই তাদের সুনাম এনে দিয়েছে।

"চিৎকার যখন কেবল চিৎকারের জন্যে, তখন মঞ্চে তার একেবারেই কোন প্রয়োজন নেই। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই যারা শিল্প বোঝে না তাদের কানে তালা ধরিয়ে দেওয়া ছাড়া তেমন চিৎকারের পেছনে আর কোন উদ্দেশ্য থাকে না।

"তাই যখন কথা বলায় তোমাদের সত্যিকার জোরের দরকার তখন চেঁচানোর কথা ভুলে গিয়ে স্বরের উচ্চ এবং নিম্নগতি এবং বিরতির কথা মনে রাখলেই হবে।

"একটা এককসংলাপের অথবা দৃশ্যের অথবা নাটকের কেবলমাত্র শেষভাগে, যখন স্বরবিন্যাসের সমস্ত প্রকরণ শেষ হয়ে গেছে: একটু একটু করে যুক্তিপূর্ণ ক্রমিক অগ্রগমনের সকল পর্যায়, ধ্বনিবিন্যাসের সকল লাইন এবং প্যাটার্ণ পরিসমাপ্ত হয়ে গেছে, তখন, কেবল অল্প সময়ের জন্যে, পরিসমাপ্তির কথাগুলোর জন্যে জোর গলা ব্যবহার করতে পার, তাও যদি নাটকের জন্যে তার প্রয়োজন থাকে।

"টমাসো স্যালভিনিকে যখন জিজ্ঞাসা করা হল যে পরিণত বয়সেও কোন কোন চরিত্রাভিনয়ে অমন দৃপ্ত পৌরুষপূর্ণ উচ্চনাদ বার করবার মত শক্তি তিনি কেমন করে পান, উনি উত্তর করেছিলেন: আমি চিৎকার করি না, আমার হয়ে তোমরা চিৎকারটা করে দাও। আমি কেবল আমার মুখ খুলে ধরি। আমার কাজ হচ্ছে আমার রোলকে ক্রমশ ক্রমশ উঁচু তারে তুলে দেওয়া। সেইটুকু হয়ে গেলে দরকার বুঝলে দর্শকসাধারণই চিৎকার করে ওঠে।"

"অবশ্য নাটকে বিশেষ বিশেষ সময় আছে যখন জোরে কথা বলা দরকার হয়। জনতার দৃশ্যে এটা বিশেষভাবে দরকার হয়। অথবা যখন কেউ নেপথ্য সংগীতের সহগামিতার সঙ্গে কথা বলছে অথবা গানের সঙ্গে অথবা শব্দসংযোজনার সঙ্গে, তখনও দরকার হয়।

"এমন কি সেখানেও কারো ভোলা উচিত নয় যে জোর শব্দ হচ্ছে একটা সাপেক্ষ পদার্থ এবং একটা উঁচু পর্দায় ক্রমাগত আঘাত করে যাওয়া জনসাধারণের দিকে বিরক্তিকর হয়ে ওঠে।

"তাহলে কথা বলার স্বরগ্রামের এই সব বিভিন্ন দিক সম্পর্কে উপসংহারে কি বলব? এটা সত্য যে গলার জোরকে চিৎকারের মধ্যে খুঁজতে যাওয়া চলে না। খুঁজতে হয় স্বরের উত্থান-পতনের মধ্যে, স্বরবিন্যাসের মধ্যে। তদুপরি গলার স্বরগ্রামকে খুঁজতে হয় উদারা, মুদারা থেকে তারায় স্বরের ক্রমবিকাশের মধ্যে এবং তাদের মধ্যেকার পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যে।"

নবম পরিচ্ছেদ

স্বরাঘাত

এক

"সোনিয়া মঞ্চে উঠে আমাদের কিছু বলে শোনাবে ?" আজকের পাঠের সুরুতে টর্টসভের এই কথাগুলো আদেশের মতই শোনাল।

সোনিয়া মঞ্চের ওপরে উঠে বলতে আরম্ভ করল :

"এক আশ্চর্য মানুষ…"

"তুমি তো সব কথার ওপরে সমান জোর দিচ্ছ!" টর্টসভ বলে উঠলেন, "জোরের জায়গাগুলো যা ইচ্ছে তাই করে নষ্ট করতে পার না। ভুল জায়গায় জোর পড়লে কথার অর্থ বিকৃত হয়ে যায় অথচ কথার অর্থ প্রকাশে সাহায্য করাই হল বিশেষ শব্দের ওপরে বিশেষ জোর দেবার উদ্দেশ্য।

"জোর যেন অঙ্গুলিসংকেত। একটা শব্দগুচ্ছ কিম্বা একটা কথার টুকরোকে আলাদা করে দেখিয়ে দেয়। এমনি ভাবে নিঃশেষিত শব্দের মধ্যে আমরা খুঁজে পাব অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তুর অন্তরাত্মা।

"তুমি এখনও স্বরক্ষেপণে উঁচু তারের গুরুত্ব কতখানি, তা বুঝতে পার নি, আর তাই ঝোঁক দেওয়ার পুরো মূল্য তুমি হিসেব করতে পার না।

"বিরতি এবং স্বরবিন্যাসকে যেমন স্নেহ করেছে অন্যেরা সবাই, তেমনি স্নেহ করতে শেখ কথায় সঠিক ঝোঁক দেবার ওপরেও, কেননা কথা বলার তৃতীয় সম্পদ হল সঠিক ঝোঁক দিতে পারা।

"সাধারণ কথাবার্তায় এবং মঞ্চের কথাবার্তায় তোমরা কথা বলার ঝোঁকগুলোকে মাঠের মধ্যে ভেড়ার পালের মত ছেড়ে দাও। কিন্তু ঝোঁকগুলোর মধ্যে তোমাদের শৃঙ্খলা নিয়ে আসতে হবে। এই কথাটা বল : ইন্‌ডিভিজুয়াল"

"ইন্‌ডি-ভিজুয়াল" উত্তর এল।

"অনেক ভাল, অনেক ভাল" টর্টসভের বিস্ময়ের ভাবটি চমৎকার। "এখন এতে তোমার দুটো ঝোঁক এবং শব্দটা দুটো ভাগে ভাগ হয়ে গেছে। ইন্‌ডিভিজুয়াল এই শব্দটা কি পুরো একটা ইউনিটের মত উচ্চারণ করে ফেলতে পার না, শব্দের তৃতীয় অংশের ওপরে জোর দিয়ে ?"

"ইনডিভিজুয়াল," বেশ চেষ্টা করে সোনিয়াকে বলতে হল।

"ও তো স্বরের জোর দেওয়া নয়, ও যেন মাথায় হাতুড়ীর বাড়ি মারা," টর্টসভ ঠাট্টার সুরে মন্তব্য করলেন। "অমন করে শব্দটা যেন কাশার মত উচ্চারণ করলে কেন? তোমার কণ্ঠস্বরেই যে কেবল একটা জোর ধাক্কা দিতে হল তাই নয়, তুমি তোমার থুতনী দিয়েও জোর দিলে এবং তোমার মাথাটা সামনের দিকে এগিয়ে এল। এ অভ্যাসটা ভাল নয় এবং দুর্ভাগ্যবশত এ ব্যাপারে অভিনেতাদের মধ্যে তুমিই একা নও। তোমরা ভাবো যেন শব্দের অর্থটা কেবল মাথার বা নাকের একটা ঝাঁকুনি দিয়েই বার করে আনা যায়! কি সহজ!

"প্রকৃতপক্ষে ব্যাপারটা তার থেকে জটিল। ঝোঁক একটা অসূয়া, বিরক্তি বা সম্মান বহন করতে পারে, বহন করতে পারে খোলা মনোভাব অথবা ধূর্ততা। তা হতে পারে দ্ব্যর্থব্যঞ্জক অথবা বক্রোক্তি। ঝোঁক আসলে শব্দের সেবা করে।

"তাছাড়া," টর্টসভ বলে চললেন, "যখন 'ইন্‌ডিভিজুয়াল' এই শব্দটি তুমি দুটো টুকরোয় ভাগ করলে, প্রথম অংশটা যেন বিরক্তির সঙ্গে প্রায় গিলেই ফেললে, আর দ্বিতীয় অংশ এমনভাবে ঠেলে দিলে যে তা হাতবোমার মত ফাটল। পুরোটাকে একটা শব্দ হতে দাও, একটা তার ভাব, একটা অর্থ। ওর ধ্বনি, অক্ষর, ওর অংশগুলো সব একটা সুরের রেখায় আসুক। তখন তুমি একে তুলতে পার, নামাতে পার অথবা মোচড় দিতে পার।

"খানিকটা তার নিয়ে এখানে একটু বাঁকাও, ওখানে একটা মোচড় দাও তাহলে একটা জিনিস পাবে যার আকৃতি বেশ চিত্তাকর্ষক। তার মধ্যে থাকবে উঁচু স্থান যা জোর ধরে নেবে; বাকি সবটা থাকবে একটা নির্দিষ্ট প্যাটার্ন ধরে। ওই রেখার আকৃতি থাকবে এবং সম্পূর্ণতা থাকবে। টুকরো টুকরো করে ভাঙা এক খণ্ড তারের চেয়ে এটা ভাল হবে যে, টুকরোগুলো পরস্পরের থেকে একেবারে আলাদা এবং চতুর্দিকে ইতস্তত ছড়ানো। এবার 'ইন্‌ডিভি-জুয়াল' এই শব্দটির ধ্বনিবিন্যাস নানাভাবে করার চেষ্টা কর।"

সমস্ত ক্লাস শব্দের অস্পষ্ট গুন্‌গুনানিতে ভরে গেল।

"তোমরা সমস্তটা করছ যান্ত্রিকভাবে" টর্টসভ বাধা দিয়ে বললেন। তোমরা শুষ্ক, নিয়মমাফিক এবং নিষ্প্রাণ শব্দ বার করছ যা কেবল বাইরের দিক থেকেই পরস্পরের সঙ্গে যুক্ত। ওর মধ্যে কিছুটা প্রাণ সঞ্চার কর।

"কিন্তু কেমন করে," হতভম্ব হয়ে আমরা জিজ্ঞাসা করলাম।

"প্রথমত প্রকৃতি শব্দের যে অর্থ ঠিক করে দিয়েছেন, সেটিই প্রকাশ করে, যে চিন্তা, যে অনুভূতি আছে তার মধ্যে তাকে প্রকাশ করে, এবং কথাটিকে কেবল কানে আঘাত করবার মতো ধ্বনিতে পর্যবসিত না করে।

"শব্দটা দিয়ে একটা চিত্র আঁক যাতে করে যে ব্যক্তিবিশেষকে তুমি চিত্রায়িত

করছ, যে তোমার মনশ্চক্ষে দৃষ্টিগোচর এবং যার বর্ণনা তুমি দিচ্ছ তোমার সহ-অভিনেতার কাছে, সে যেন তার কাছে পরিষ্কার হয়ে ফুটে ওঠে।

"তুমি যা দেখ যা অনুভব কর তা ধ্বনি দিয়ে প্রকাশ করবার চেষ্টা কর।"

সোনিয়া আর একবার চেষ্টা করল, কিন্তু এবারও পরীক্ষায় পাশ করতে পারল না।

"যদিও এখনও আমি বুঝতে পারছি না ঠিক কি রকম ইন্‌ডিভিজুয়াল বা ব্যক্তিবিশেষকে তুমি উপস্থাপিত করতে চাইছ, তবে আমার পক্ষে এটাই যথেষ্ট যে তুমি তার সঙ্গে আমাকে পরিচয় করাতে চাইছ, তোমার মনোযোগ সেই দিকেই। এটাই যথেষ্ট যে শব্দটা ক্রিয়ার প্রয়োজনীয়তা তোমাকে উপলব্ধি করিয়েছে, উপলব্ধি করিয়েছে কথা প্রকৃত ভাব আদান প্রদানের উপায়, কথা বলা কেবল কথার জন্যেই নয়। এবার কথাটা আর একবার বল।"

"ওয়াণ্ডারফুল···ইনডিভিজুয়াল।" ওর উচ্চারণ হল অতি সতর্ক।

"আবার তুমি বললে দুটি ভাব, দুটি ব্যক্তিবিশেষের কথা: একজন হল 'ওয়াণ্ডারফুল' আর একজন সাধারণ 'ইনডিভিজুয়াল' ব্যক্তিবিশেষ। অথচ দুটি একত্রে হচ্ছে একটা লোক।

"হাজার হলেও ওয়াণ্ডারফুল···ইনডিভিজুয়াল এ কথার সঙ্গে একসঙ্গে বোনা 'ওয়াণ্ডারফুল-ইনডিভিজুয়াল' কথাটার তো পার্থক্য আছে।

'বিশেষণ ও বিশেষ্য একসঙ্গে একটা অবিচ্ছেদ্য সম্পূর্ণতা হিসেবে এক ছাঁচে ঢালি, দেখবে ফল হবে একটা অখণ্ড ভাব, সাধারণ একটা 'ব্যক্তিবিশেষ' নয়, 'অত্যাশ্চর্যব্যক্তিবিশেষ।'

"বিশেষণ বিশেষ্যকে চরিত্র দিয়ে বৈশিষ্ট্য দিয়ে অন্য সকল ব্যক্তিবিশেষের থেকে পৃথক করে দেয়।

"কিন্তু প্রথমত এই দুটো শব্দ থেকেই জোর তুলে নাও। আবার পরে তা দেওয়া যাবে।"

একাজ আমরা যতটা ভেবেছিলাম, তার থেকে কঠিন বলে দেখা গেল।

"তাহলে ওটা কেমন হবে?" আমাদের চেষ্টা দেখে সন্তুষ্ট হয়ে টর্টসভ বললেন।

"এবার মাত্র একটা জোর দাও শেষেরটায়। হুড়মুড় করে নয়, যত্ন করে, মুখে সুস্বাদের ভাব এনে, শেষের কথাটাকে একটু ঝোঁক দিয়ে আলাদা করে। নরম করে, নরম করে, অমন জোরে আঘাত কোরো না," টর্টসভ অনুনয় করে বললেন।

"শোন। কোন ঝোঁক না দিয়ে দুটো শব্দ 'অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ।' দেখছ কি রকম দুটো খাড়া খাড়া শব্দ, বিরক্তিকর? এবার দুটোকে একসঙ্গে

-নাও একটু স্বরধ্বনির মোচড় লাগিয়ে, 'অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ'। একটা সিলেব্‌ল্‌-এর ওপরে প্রায় অলক্ষিত সযত্ন কুঞ্চনটুকু লক্ষ্য করলে কি?

"এমন অনেক পদ্ধতি আছে যার সাহায্য একই শব্দ সাদাসিদে, স্থিরপ্রতিজ্ঞ, ভদ্র করে প্রকাশ করা যায়।

সোনিয়া এবং অন্য সকল ছাত্রছাত্রীদের টর্টসভ-নির্দেশিত উপায়ে অভ্যাস করা হলে উনি আমাদের থামিয়ে দিয়ে বললেন:

"নিজেদের কণ্ঠস্বর অমন কষ্ট করে শোনার কোন কারণ নেই। এ অভ্যেসের সঙ্গে আত্মপ্রশংসা এবং আত্মপ্রদর্শনের কোন তফাৎ নেই। তুমি কেমন করে বলবে সেটা বড় কথা নয়, বড় কথা হল অন্যে তোমার কথা কেমন করে শুনবে এবং গ্রহণ করবে। 'নিজের কথা নিজে শোনাটা' অভিনেতার একমাত্র সঠিক লক্ষ্য হওয়া উচিত নয়। তার চেয়ে অনেক গুরুত্বপূর্ণ হল তার মনে বা হৃদয়ে যে কথা আছে তা দিয়ে সে অপরকে প্রভাবিত করবে। সুতরাং তোমাদের মঞ্চের সাথীর কানের জন্যে অভিনয় কোরো না, অভিনয় করবে তার চোখের জন্যে। নিজের কথা শোনার মত একটা কু-অভ্যাস, যা অভিনেতাকে তার সঠিক পথ থেকে দূরে সরিয়ে নিয়ে যায়, সেই অভ্যাস থেকে দূরে থাকবার এটাই হচ্ছে উপায়।

দুই

আজ যখন টর্টসভ ক্লাসে এলেন, সেনিয়ার দিকে চেয়ে হাসিমুখে বললেন:

"আমাদের 'অত্যাশ্চর্য ব্যক্তি বিশেষটি' আজ কেমন আছে?"

সোনিয়া উত্তরে বলল, যে খুব ভাল আছে এবং সঠিকভাবে ধ্বনিবিন্যাস করেছে।

"এবার একই কথার পুনরাবৃত্তি কর প্রথম শব্দটার ওপরে ঝোঁক দিয়ে, টর্টসভ প্রস্তাব করলেন। "প্রসঙ্গত এই পরীক্ষাটি করার আগে দুটো নিয়মের কথা আমি তোমাদের বলে নিই।

"প্রথম কথা হল বিশেষ্যকে বিশেষিত করে যে বিশেষণ সে নিজের ওপর কোন জোর গ্রহণ করে না। সে বিশেষ্যের সংজ্ঞা নির্ণয় করে, বিশেষ্যের গুণ দোষ পরিবর্দ্ধন করে বিশেষ্যের সঙ্গে যুক্ত হয়।

"এই নিয়মের ভিত্তিতে মনে হবে যে আমি যা বলেছি, তুমি তা করতে পারনি এবং তুমি বিশেষণের ওপরে জোর দিয়ে ফেলেছ।

"কিন্তু এর ওপরেও একটা নিয়ম আছে যা সকল নিয়মের ওপরে। সে নিয়ম হল সান্নিধ্যের নিয়ম। সে নিয়মে যে সব সান্নিধ্যযুক্ত শব্দ চিন্তা, অনুভূতি,

ধারণা, বোধ, ক্রিয়া, কল্পমূর্তি ইত্যাদি প্রকাশ করে তাদের ওপরে জোরটুকু দিতে আমরা বাধ্য।৫

"মঞ্চের ওপরকার সংলাপের ক্ষেত্রে একথা বিশেষভাবে খাটে। প্রথমে এটাই কর তোমার পছন্দমত। একটি বিচ্ছিন্ন অংশের উচ্চারণ হোক জোরে, অপরটি আস্তে। একটি চড়া গলায়, অপরটি নিচু গলায়; একটার বেগমাত্রা এক রকম, অন্যটার আর এক রকম। আসলে যা প্রয়োজন তা হল দুটোর মধ্যে পার্থক্যটাকে যথাসম্ভব সুস্পষ্ট করে তুলতে হবে। এই নিয়মের বশে তুমি দুটো শব্দের মধ্যে প্রথমটার ওপরে অধিক জোর দিতে চাও, জোর দিতে চাও বিশেষণটির ওপরে, তাহলে তার পরে তোমাকে বিশেষ্যটি রাখতে হবে যাতে পার্থক্য বোঝা যায়।

"যাতে কথাগুলো স্বাভাবিকভাবে উচ্চারিত হয়, যাতে মনে হয় যার কথা মনে করে তুমি উচ্চারণ করছ সে কোন বিশ্রী ব্যক্তিবিশেষ নয়, সে..."

"অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ," সোনিয়া খুব স্বাভাবিকভাবেই কথাগুলো ওঁর মুখের থেকে ছিনিয়ে নিল।

"ঠিক, ঠিক হয়েছে," টর্টসভ উৎসাহ দিয়ে বললেন।

এরপর উনি ওকে আরও একটা, দুটো, তিনটে, চারটে, পাঁচটা, ছটা, আরও অনেক বেশী শব্দ দিলেন যতক্ষণ না সোনিয়া একটা পুরো গল্প সম্পূর্ণ করে ফেলতে পারল। "এক অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ এখানে এসে তোমাকে বাড়ীতে দেখতে পেলেন না, না পেয়ে খুব নিরাশ হয়ে উনি চলে গেলেন, বলে গেলেন আর ফিরবেন না।"

কিন্তু কথাটা যত প্রসারিত হতে লাগল সোনিয়া তত তার জোর দ্বিগুণ করে দিতে লাগল এবং শীঘ্রই এমন জড়িয়ে পড়ল তার মধ্যে যে, কথাগুলো আর আলাদা রাখতে পারল না।

প্রথমে টর্টসভ ওর মুখে ক্লেশের অভিব্যক্তি দেখে বেশ কৌতূহল বোধ করলেন। তারপর উনি গম্ভীর হয়ে গেলেন। বললেন:

"তোমার আর্তি তোমার এই অনুভূতির থেকে বেরিয়ে এসেছে যে কথার ওপরে জোরগুলোকে পুঞ্জীভূত করে তুলতে হবে, কমিয়ে নেওয়া চলবে না। অথচ শব্দগুচ্ছের মধ্যে জোর যত কম থাকে ততই তা সুস্পষ্ট হয়, সুস্পষ্ট হয় যখন সেই জোরটি পড়ে ঠিক ঠিক শব্দটির ওপরে। জোর দেওয়া যেমন শক্ত, জোর তুলে নেওয়া ঠিক তেমনি একটা কঠিন শিল্পকর্ম। কিন্তু দুটোই তোমাকে শিখতে হবে।"

টর্টসভ সেদিন সন্ধ্যায় এক অভিনয়ে অংশগ্রহণ করছিলেন বলে উনি আমাদের ড্রিলের জন্যে রাখমানভের হাতে দিয়ে গেলেন।

তিন

"আমি এই সিদ্ধান্তে এসে পৌঁছেছি যে, কথার ওপরে জোর প্রয়োগ শিক্ষা করার আগে তোমাদের শেখা দরকার জোর কেমন করে কমাতে হয়।

"নতুন শিক্ষার্থীরা ভাল করে সংলাপ বলা সম্পর্কে অতি উৎসাহী থাকে। তারা তাই জোরের অপপ্রয়োগ করে। তার বিপরীত হিসেবে তাদের শেখা উচিত অপ্রয়োজন বোধে কেমন করে কোন কথার ওপর থেকে জোর তুলে নিতে হয়। আগেই আমি বলেছি যে এই কাজটা হচ্ছে একটা শিল্পকর্ম এবং খুব কষ্টকরও বটে। প্রথমতঃ এর থেকে যা লাভ হয় তা হচ্ছে কথার যেখানে সেখানে ঝোঁক দেবার কু-অভ্যাস ছেড়ে যায়। একবার তা ছেড়ে গেলে তখন ঝোঁক দেবার সঠিক স্থানগুলো খুঁজে পাওয়া সহজ হয়। দ্বিতীয়তঃ ছেঁটে ফেলার এই শিল্পকর্ম কোন কোন ক্ষেত্রে খুব বেশী কাজে লাগে। যেমন, যখন তোমরা কোন নিমগ্ন-চিন্তা করছ অথবা জটিল বিষয় বর্ণনা করছ। কোন কিছু বিষয় পরিষ্কার করে বলবার জন্যে মানুষ অনেক সময়ে বিভিন্ন বিষয়বস্তুর অবতারণা করতে বাধ্য হয় তাদের সংলাপে, অথবা বাধ্য হয় কোন খুঁটিনাটি বিবরণ দিতে। অথচ তা এমনভাবে করতে হবে যাতে করে গল্পের মূল কাঠামো থেকে শ্রোতাদের মন যেন সরে না যায়। সমস্ত বিবরণী এমন ভাবে উপস্থাপিত করতে হবে যেন তা বেশ ঝর্ ঝরে পরিচ্ছন্ন হয় অথচ যাতে বাড়াবাড়ি না থাকে। এখানে বুদ্ধির কাজ হবে কথার জোর এবং কমার বক্রতা, উভয় ক্ষেত্রেই মিতব্যয়ী হওয়া। অন্যান্য সময়ে যখন তোমাদের সুদীর্ঘ শব্দগুচ্ছ একসঙ্গে বলতে হবে, তখন মাত্র কয়েকটা একক শব্দের ওপরে জোর দিয়ে অন্য শব্দগুলোকে সঙ্গে সঙ্গে চলতে দিও সুস্পষ্টভাবে, কিন্তু অলক্ষিতচরণে। এমনিভাবে একটা কঠিন বিষয়বস্তু তোমার কথায় হাল্কা হয়ে যাবে; যে কাজটা অভিনেতাদের প্রায় সময়েই করতে হয়।

"এই সব বিভিন্ন ব্যাপারে জোর কমানোটা তোমাদেব যথেষ্ট সহায়ক হয়ে উঠবে।"

পলকে তারপর "অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ" কথাটি দিয়ে বানানো গল্পটা দেওয়া হল বলতে, তাতে একটা মাত্র শব্দের ওপরে জোর দিতে হবে বাকী শব্দগুলির ওপরে জোর না দেবার ভিত্তি প্রস্তুত করে। এর আগে সোনিয়া যেটায় সফল হল না, এ সমস্যাটা প্রায় তারই মত। পলও প্রথমটায় পারল না। কয়েকবার ব্যর্থ হবার পর টর্টসভ বললেন:

"সোনিয়া তার সমস্যা মেটাতে চেয়েছে কথার ওপর কেবল জোর দিয়ে, আর তুমি তা মেটাতে চাইছ জোর মোটেই না দিয়ে। কিন্তু উভয় দিকেই বাড়াবাড়ি করা চলে না। কথার মধ্যেকার সমস্ত ভাবই বিসর্জিত হয় বেশী কথায় জোর পড়লেও, আবার কম কথায় জোর পড়লেও।

"সোনিয়া যে কারণে খুব দরাজভাবে জোর দিয়ে গিয়েছিল, আর তুমি যে কারণে জোর দিতে এত কার্পণ্য করছ, সে দুটি কারণ কিন্তু এক: তোমাদের দুজনের মধ্যে কারোরই কথা ক'টির পেছনে অন্তর্নিহিত কি আছে সে সম্বন্ধে কোন পরিচ্ছন্ন ধারণা নেই। অথচ সেটাই তোমাদের প্রথম চিন্তা হওয়া উচিত সেইটাই তোমাকে সৃষ্টি করাতে হবে যাতে করে অন্যের সঙ্গে আদান-প্রদানের মত ভাবটি তোমার থাকে। এবারে গলাটিতে জোরের অভাবকে যুক্তির ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত করবার জন্যে কল্পনাশক্তির আশ্রয় নাও।"

আমি মনে মনে ভাবলাম যে এ কাজটাও খুব সহজ কাজ নয়।

তা সত্ত্বেও আমার মনে হল পল বেশ সাফল্যের সঙ্গে এই সমস্যা থেকে উত্তরাল। সে যে কেবল জোর স্বল্প দেবার ভিত্তি খুঁজে পেল, তাই নয়, টর্টসভ যেমন চেয়েছিলেন, সে একটি শব্দের পর আর একটা শব্দের ওপরে তার হাতের সেই একটি ঝোঁককে ব্যবহার করতে পারল। ওর মনোভাবটা ছিল এই রকম: আমরা যারা প্রেক্ষাগৃহে বসে আছি, তারা যেন ওকে প্রশ্ন করেছি ঐ "অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষের" সম্পর্কে। ও ধরে নিয়েছে, আমাদের প্রশ্ন এসেছে ওর এই আগমনের কারণ সম্পর্কে যা বলা হয়েছে সে ব্যাপারে আস্থার অভাব থেকে। কাজেই আত্মরক্ষা করার জন্যে পলকে নির্ভর করতে হচ্ছিল তার গল্পের প্রতিটি কথার মধ্যে যা সঠিক, যা সত্য, তার ওপরে। তাই সে যে শব্দের ওপরে জোর দিয়েছিল তার ছাপ যাতে আমাদের মনের মধ্যে থাকে তার জন্যে অন্য শব্দগুলোকে একের পর এক আলগা করে ছেড়ে গেল।

"এক অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ এসেছিল ইত্যাদি," "এক আশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ এসেছিল ইত্যাদি।" পালাক্রমে অতি সতর্কভাবে একটার পর একটা কথার ওপরে জোর দিয়ে দিয়ে এবং অন্য কথাগুলোর ওপর থেকে জোর সরিয়ে নিয়ে প্রত্যেকটি শব্দগুচ্ছ ও বার বার উচ্চারণ করছিল পরিপূর্ণরূপে। জোর দেওয়া শব্দের অর্থ এবং প্রতিক্রিয়া বাড়াবার জন্যেই এটা করা হচ্ছিল। কারণ কথাগুলোকে আলাদাভাবে তাদের পরিবেশের বাইরে থেকে ধরলে তাদের সমস্ত অভ্যন্তরীণ অর্থ হারিয়ে যায়।

পলের কাজ শেষ হলে টর্টসভের মন্তব্য হল:

"দ্রুততা, স্নায়ুদৌর্বল্য, কথার অস্পষ্ট শব্দ, এগুলো কথার সুরকে শুধু নামিয়ে দেয় না, তাকে নষ্ট করে দেয়। এবং আমাদের উদ্দেশ্যের তা পরিপন্থী।

বক্তার স্নায়ুদৌর্বল্য শ্রোতাকে পীড়া দেয়, তার কথায় জড়িমাজনিত অস্পষ্টতা তাদের ক্রুদ্ধ করে তোলে, কেননা বুঝতে না পারার ফলে কথাগুলো বোঝবার জন্যে তাকে কষ্ট করে চেষ্টা করতে হয়। এ সমস্তই শ্রোতার মনোযোগকে আকৃষ্ট করে এবং যে অংশের স্বর নামাতে চাইছ তার উদ্দেশ্যই নষ্ট করে দেয়। অস্থিরতা কথাগুলোকে ভারী করে তোলে, শান্ততা এবং সুনিয়ন্ত্রণ তাকে হাল্কা করে দেয়। শব্দগুচ্ছকে নরম পদক্ষেপে চালাতে হলে দরকার হল স্বেচ্ছাকৃত অনাড়ম্বর বক্রতা, জোর দেওয়াটা যেন না দেওয়ার মত, এবং অসাধারণ সুনিয়ন্ত্রণ এবং সুনিশ্চয়তা।

"এ জিনিস শ্রোতাদের মধ্যে শান্ত ভাবের উদ্রেক করে।"

"তোমার বিশেষ শব্দটি পরিষ্কারভাবে উচ্চারণ কর। তারপর সংক্ষিপ্তভাবে, হাল্কাভাবে এবং উদ্দেশ্যপূর্ণভাবে তাতে যোগ কর, শব্দগুচ্ছের বোধগম্যতার জন্যে যা যোগ করা দরকার। এরই ওপরে জোর-না-দেওয়ার শিল্পের ভিত্তি। কথার ওপর নিয়ন্ত্রণ তোমরা তোমাদের ড্রিল ক্লাসে অভ্যাস করবে।"

এর পরের অভ্যাস একই ঘটনা নিয়ে, কেবল ঘটনাটিকে কয়েকটি পরিচ্ছন্ন খণ্ডে বিভক্ত করে নিতে হবে।

প্রথম খণ্ড: অত্যাশ্চর্য ব্যক্তিবিশেষ এলেন।

দ্বিতীয় খণ্ড: তিনি শুনলেন যার সঙ্গে তিনি দেখা করতে এসেছেন কেন তার সাক্ষাৎ হল না।

তৃতীয় খণ্ড: অত্যাশ্চর্য ব্যক্তি কাতর এবং বিপর্যস্ত হলেন; উনি থাকবেন, না চলে যাবেন?

চতুর্থ খণ্ড: ওঁর প্রতি অন্যায় আচরণ করা হয়েছে বলে উনি মনে করলেন, করে আর কখনো ফিরবেন না স্থির করে চলে গেলেন।

এতে তৈরী হল পৃথক পৃথক চারটে বিবৃতি, প্রত্যেকটাতে একটা করে মোট চারটে কথায় জোর দেওয়া।

প্রথমত টর্টসভ আমাদের কাছে যা চাইলেন তা হল আমরা যেন প্রত্যেকটি ঘটনার বেশ পরিচ্ছন্ন চিত্রটি তুলে ধরি। তা করার জন্যে যে কথা আমরা বলছি তার একটা সুস্পষ্ট অভ্যন্তরীণ প্রতিচ্ছবি আমাদের মনের মধ্যে রাখতে হল, এবং প্রত্যেক বাক্যে দিতে হল সঠিক ফাঁকে সুনির্দিষ্ট জোর। যার সঙ্গে আমরা কথা বলছি তার সামনে যে কল্পচিত্র তুলে ধরতে চাই তা আমাদের নিজেদের অভ্যন্তরীণ দৃষ্টি দিয়ে দেখতে হল। উপরন্তু টর্টসভ পলকে বললেন কেবল বর্ণনা দিতে নয়, এই খাণ্ডাংশে সেই ব্যক্তিবিশেষ কেমনভাবে এলেন, কেমনভাবে চলে গেলেন সব আমাদের দিয়ে অনুভব করাতে। অনুভব করাতে কি তিনি করলেন কেবল তাই নয়, কেমন করে তিনি করলেন, তাও।

টর্টসভ সেই ব্যক্তিবিশেষের মনোভাবটি খুঁটিয়ে দেখলেন। দেখলেন তিনি কি উৎফুল্ল, আনন্দিত, অথবা তার বিপরীত, তিনি কি দুঃখিত এবং দুশ্চিন্তাগ্রস্ত?

এই প্রতিক্রিয়া দেখাবার জন্যে পলকে শুধু কথার ওপর জোর দেওয়ার ওপরেই নির্ভর না করে স্বরবিন্যাস নিয়ে আসতে হল। তার ওপরে টর্টসভ ওঁর মনের অবস্থা জানবার জন্যে পীড়াপীড়ি করতে লাগলেন। ওঁর হতাশা কি ছিল প্রচণ্ড, গভীর, হিংস্র অথবা মৃদু ?

উপরন্তু কি তাঁর মনোভাব ছিল যখন তিনি সিদ্ধান্ত করলেন যে চলে যাবেন, এবং আর কখনো ফিরবেন না ? সে মনেভাব কি কেবল ছেড়ে যাওয়ার না ভয় দেখানো হিংস্রতার ? কেবল বিশেষ বিশেষ স্থানে নয়, সম্পূর্ণ অংশটিতেই বর্ণাঢ্যতা যোগ করতে হল।

অন্য ছাত্রছাত্রীদেরও একই রকম জোর দেওয়া এবং জোর সরিয়ে নেওয়ার অভ্যাস করতে হল।

চার

সাম্প্রতিককালে যে কাজগুলো করছিলাম সেগুলো যে ঠিকমত আয়ত্ত করতে পেরেছি সে বিষয়ে সুনিশ্চিত হবার জন্যে আমি সেই 'ওথেলো'র সংলাপ শোনার জন্যে ওঁকে অনুরোধ করলাম। শোনার পর উনি আমার ছাড় দেওয়া ও জোর দেওয়ার কয়েকটি ভুল শুধরে দিলেন।

"সঠিক জোর তোমার কাজে সহায়তা করে, কিন্তু সঠিক না হলে তা ক্ষতি করে," উনি মন্তব্য করলেন।

আমার ত্রুটিগুলো সংশোধন করবার জন্যে উনি সংলাপটির জোর দেবার অংশগুলিকে নতুন করে বিন্যস্ত করে আবার আমাকে দিয়ে বলালেন।

আমি এক একটি খণ্ডে ভাগ ভাগ করে আবৃত্তি করলাম এবং প্রত্যেক খণ্ডে যে একটি শব্দের ওপরে জোর পড়া দরকার অন্য শব্দগুলির থেকে, তাকে বিশেষ করে দেখাবার জন্যে, তার ওপরে সেই জোরটি দিলাম।

Like to the Pontic sea
whose icy current···

তারপর আমি ব্যাখ্যা করলাম :

"প্রচলিত নিয়মমত জোরটা পড়া উচিত sea এই শব্দটার ওপরে। কিন্তু এখন আবার চিন্তা করার পর আমি সেই জোরটা সরিয়ে current শব্দটার ওপরে দিলাম, কারণ এই খণ্ডের এটিই বিশেষ শব্দ।"

"তোমরা ঠিক করো," অন্তদের দিকে ঘুরে টর্টসভ বললেন, "এ কথা কি ঠিক ?"

"সকলে একসঙ্গে কথা বলে উঠল। কেউ বলল sea, কেউ icy আবার অন্যেরা pontic. সকলকে ছাপিয়ে ভানিয়া like কথাটার ওপর বার বার জোর দিতে লাগল।

সংলাপটা বলতে বলতে আমরা জোর দেওয়া শব্দ এবং জোর না দেওয়া শব্দের কাদায় আটকে যেতে লাগলাম। শেষে আমরা একটি খণ্ডের প্রতিটি শব্দের ওপরে জোর দিয়ে ফেললাম এবং টর্টসভ আমাদের মনে করিয়ে দিলেন যে, যে সব শব্দগুচ্ছের প্রতিটি শব্দের ওপরে উচ্চারণের জোর পড়ে তাদের যুক্তি হারিয়ে যায়, তাদের অর্থ হারিয়ে যায়।

সুতরাং কোন স্থির সিদ্ধান্তে না এসেই আবার আমার সেই সংলাপ বলে গেলাম। প্রকৃতপক্ষে আমি দেখলাম যে কোন কোন কথার ওপর থেকে জোর তুলে নিয়ে অন্য কথার ওপরে স্থানান্তরিত করা সত্ত্বেও কোন না কোন অর্থ আমি বহন করতে পারছি। এর মধ্যে কোনটা বেশী ঠিক ? সেই বিষয়ে আমি এখনও অকৃতনিশ্চয়।

হয়ত চোখের দৃষ্টিপথে যখন অনেক জিনিস এক সঙ্গে পড়ে, তখন ঠিক এমনটাই হয়। মনোহারি দোকানে, মিষ্টির দোকানে অনেক সময়ে তো কি যে পছন্দ করব গুলিয়ে ফেলি নানা বস্তুসম্ভারের মাঝখানে। ঐ 'ওথেলো'র সংলাপে জোর দেবার এতগুলো উপযুক্ত স্থান রয়েছে যে আমার কথা গুলিয়ে যাচ্ছে।

শেষ পর্যন্ত আমরা কিছু ঠিক করে উঠতে পারছিলাম না, অথচ টর্টসভও কিছু বলতে চাইছিলেন না। উনি যেন খানিকটা বিদ্বেষপূর্ণ হাসি মুখে নিয়ে আমাদের লক্ষ্য করে যাচ্ছিলেন। সুদীর্ঘ বিরতির পর অবশেষে উনি আমাদের বোকামীর বিনিময়ে মজা করা থেকে ক্ষান্ত হলেন।

"এ সবের কিছুই তোমাদের ঘটত না যদি তোমরা আমাদের ভাষার নিয়মকানুনগুলো জানতে। সেই নিয়মগুলিই তোমাদের সাহায্যে আসত এবং আপনা থেকে বেশীর ভাগ জোর গুলোকে সঠিক জায়গায় বসিয়ে দিয়ে তোমাদের কাজ এগিয়ে দিত।"

"আমাদের কি করা উচিত ছিল ?" আমরা জিজ্ঞাসা করলাম।

"প্রথমত রুশ ভাষায় জোর দেবার কতকগুলো নিয়ম আছে যা তোমাদের জানা দরকার। মনে কর একটা নতুন বাড়ীতে তোমরা গেছ এবং সেখানে তোমাদের বিভিন্ন আসবাবপত্র নানান্ দিকে ছড়ানো রয়েছে।

"এখন কেমন করে সব ঠিকমত সাজাবে ?

"প্রথমতঃ সব প্লেটগুলো একটা জায়গায় জড়ো করবে, চায়ের কাপগুলো এক

জায়গায়। অবশিষ্ট ছড়ানো ছড়ানো জিনিসপত্র সব রাখবে এক এক জায়গায়,ক তারপর বড় বড় আসবাবগুলো তাদের ব্যবহার্যতা হিসেবে সাজাবে।

"এগুলো করা হয়ে গেলে তারপর পদ্ধতি খুঁজে পাওয়া সহজ হবে।

"পাঠ্য বিষয়বস্তুর ওপরে ঠিক এই জিনিসটা করলে তবেই যথোপযুক্ত স্থানে জোর দেবার জায়গাগুলো খুঁজে পাবে। নিয়মটা তোমাদের ব্যাখ্যা করে বোঝাবার জন্যে এস্ এম্ ভল্‌কন্‌স্কীর 'দা এক্সপ্রেসিভ ওয়ার্ড' নামের বইতে যে কয়েকটা নিয়মের কথা বলেছেন তা একটু ছুঁয়ে যাব। মনে রেখ যে কেবল নিয়ম শেখার জন্যেই নিয়মটা দেখাতে চাইছি না। দেখাতে চাইছি এইজন্যে যে তাহলে তোমরা এগুলি ব্যবহারের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করবে এবং সময়ে নিজেরা ব্যবহার করতে শিখবে। এই নিয়মের উদ্দেশ্যের মূল্য বুঝতে পারলে যত্ন করে বিষয়টার প্রতি অভিনিবিষ্ট হওয়া তোমাদের পক্ষে সহজ হবে।

(এখানে স্তানিস্লাভস্কী উচ্চারণ ও জোর দেবার এমন কতকগুলি নিয়মের উল্লেখ করেছেন, যেগুলো নিতান্তই রুশ ভাষায় প্রযোজ্য। বাংলায় কথার ওপরে জোর দেওয়ার তেমন কড়া নিয়মকানুনের সংখ্যা অতি অল্প। বিশেষ বিশেষ প্রদত্ত পরিস্থিতির পটভূমিতে জোর দেওয়ার স্থানের তারতম্য ঘটে এবং এই জিনিসটির প্রয়োগ অভিনেতার বিশেষ করে শেখা দরকার—অনুবাদক)

"দেখলে তো, কতগুলো শব্দ এবং জোর ঠিক জায়গাতে পড়ল কেবলমাত্র ভাষার নিয়মসূত্র প্রয়োগের ফলে? টর্ট্‌সভ বলে চললেন। এখন বাকী শব্দগুলো সম্পর্কেও তোমাদের কোন অসুবিধে হবে না। অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তু তার অসংখ্য সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম তন্তুসমন্বিত অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখা নিয়ে এবং তার চরম উদ্দেশ্য নিয়ে এ ব্যাপারে তোমাদের পথনির্দেশ করবে।

"তারপর যে যে জায়গায় জোর দেবার সিদ্ধান্ত তোমরা করবে, সেগুলির মধ্যে সামঞ্জস্যবিধানই কেবল বাকী থাকে। কতকগুলির ওপরে জোর পড়বে একটু ভারী, আর কতকগুলির ওপরে পড়বে একটু হাল্কা করে।

"এ ব্যাপারটা আমাদের পাঠের একটা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ দিক এবং এর পরের পাঠে আমরা এ বিষয়ে বিশদ আলোচনা করব।"

পাঁচ

টর্ট্‌সভ কথা দিয়েছিলেন পৃথক পৃথক শব্দগুচ্ছের ওপরে দেওয়া জোরের মধ্যে সমন্বয়সাধন করবেন এবং তা করবেন একটি সম্পূর্ণ সারির শব্দগুচ্ছসমূহ ধরে। আজ তাই করলেন।

"একটা শব্দগুচ্ছের মধ্যে যেখানে মাত্র একটা শব্দের ওপরে জোর পড়ে, সেটা হল সবচেয়ে সহজ," উনি ব্যাখ্যা করলেন। "উদাহরণস্বরূপ এই কথাটা ধর, 'তোমার পরিচিত একজন এখানে এসেছিলেন।' যে শব্দটার ওপরে ইচ্ছে জোর দাও এবং দিলে প্রত্যেকবার তা আলাদা ভাব প্রকাশ করবে।

"ঐ একই কথার মধ্যে দু জায়গায় জোর দাও। ধর 'পরিচিত' এবং 'এখানে'র ওপরে। সঙ্গে সঙ্গে এমনভাবে বলার ভিত্তি খুঁজে পেয়ে উচ্চারণ করাটা কষ্টসাধ্য বলে মনে হবে। কেন? কারণ তুমি তাতে নতুন ইঙ্গিত সংযোজিত করছ। প্রথমতঃ যে কোন একজন এখানে আসেনি, তোমার পরিচিত একজন এসেছে। এবং দ্বিতীয়তঃ যিনি এসেছেন তিনি সাধারণভাবে কোন জায়গায় আসেন নি, এসেছেন এখানে।

"তৃতীয় একটি জোর লাগাও 'এসেছিলেন' কথাটার ওপরে, ব্যাপারটা আরও জটিল হয়ে যাবে। কারণ তাতে বোঝাবে যে তিনি চলে যান নি বা অন্য কিছু করেন নি। কেবল এসেছিলেন।

"কল্পনা কর দীর্ঘ একটা বাক্য যার বিভিন্ন জায়গায় জোর পড়ার কোন ভিত্তি নেই। তার বর্ণনা কেবলমাত্র এইভাবে দেওয়া যায়: অসংখ্য স্থানে জোর দেওয়া একটা বাক্য যার কোন অর্থ নেই। অথচ এমন সময়ও আসে যখন সব শব্দগুলোর জোর দেবার এবং দিয়ে কোন গূঢ় অর্থ প্রকাশ করার অভ্যন্তরীণ কারণ থাকে।"

এই সময়ে টর্টসভ তাঁর পকেট থেকে এক টুকরো কাগজ বার করে বললেন:
"শেক্সপীয়রের 'এণ্টনী এণ্ড ক্লিওপেট্রা'র এটি একটি সংলাপ:

Hearts, tongues, figures, scribes,
bards, poets, cannot
Think, speak, cast, write, sing,
number,—ho!
His love to Antony·

"মহা পণ্ডিত ডব্লিউ এস জিভনস্ বলেছেন," টর্টসভ বলে চললেন, "যে শেক্সপীয়ের এই বাক্যাংশটিতে ছটা উদ্দেশ্য এবং ছটা বিধেয় একসঙ্গে জুড়েছেন। সুতরাং খাঁটি কথায় বলতে ছয়ে ছয়ে ছত্রিশটি প্রস্তাবনা।

"তোমাদের মধ্যে কে এমন আছ যে সংলাপটা এমনভাবে পাঠ করতে পার যাতে করে সম্পূর্ণ ছত্রিশটি প্রস্তাবনার প্রত্যেকটিই ফুটে ওঠে?" উনি জিজ্ঞাসা করলেন।

আমরা সকলেই চুপ করে রইলাম।

"ঠিক। আমি স্বপ্নেও এতটা ভাবতে পারি না। এ কাজ করতে হলে কথা বলার যে টেকনিকের দরকার, তা আমাদের থাকা উচিতও নয় সম্ভবও নয়। তবে সে নিয়ে এখন কথা নয়। এখন আমাদের যেটা জানা দরকার সেটা হচ্ছে একটি প্রস্তাবনার মধ্যে অনেকগুলি জোরের সমন্বয়সাধন।

"একটা দীর্ঘ কথার মধ্যে আমরা কেমন করে নির্ধারক শব্দটি বেছে আলাদা করব, এবং কেমন করে আরও কতকগুলি শব্দ খুঁজে নেব যাদের গুরুত্ব অপেক্ষাকৃত অল্প অথচ সম্পূর্ণ অর্থ প্রকাশের পক্ষে যাদের গুরুত্ব প্রয়োজনীয়? সব কটা শব্দ তো সমান গুরুত্বপূর্ণ হতে পারে না। স্বভাবতই কতকগুলোর ওপরে একটু বেশী জোর পড়বে, কতকগুলোর ওপরে একটু কম, আবার অন্ত-গুলোর ওপরে আরও কম। সবগুলোকে একসঙ্গে সুরে বেঁধে পশ্চাৎভূমির সঙ্গে আটকে রাখতে হবে।

"যে শব্দগুলো গুরুত্বহীন, যাদের ওপরে জোর পড়বে না তাদেরও নিচু করে সেই পশ্চাৎভূমির সঙ্গে বেঁধে রাখতে হবে।

"এর জন্যে দরকার জোরের তারতম্যের জটিল স্কেল: ভারী, মাঝারি, হাল্কা।

"কি রঙে, কি সাদা-কালোয়, অংকনে যেমন কড়া এবং হাল্কা টোন, হাফ-টোন, কোয়ার্টার টোন ইত্যাদির ব্যবহার আছে তেমনি কথা বলায় আছে স্বরবিন্যাস, আছে বিভিন্ন স্তরের জোর এবং ধ্বনিপ্রয়োগ।

"এগুলোকে হিসেব করতে হবে, সংযোগ করতে হবে এবং এদের মধ্যে সমন্বয় স্থাপন করতে হবে। দুর্বল জোরগুলো এমনভাবে ফেলতে হবে যাতে করে বিশেষ নির্ধারক শব্দটিই প্রতিভাত হয়। জোরগুলো পরস্পরের সঙ্গে প্রতিদ্বন্দ্বিতা করবে না, মিলে মিশে একটা সম্পূর্ণ লাইনে পরিণত হয়ে একটা দুর্বোধ্য বাক্যাংশকে সরল করে প্রকাশ করবে। আলাদা আলাদা অংশগুলোর ক্ষেত্রে যেমন, আবার সম্পর্ণ পরিপূর্ণতার ক্ষেত্রেও তেমন, পরিপ্রেক্ষিত বিচার যেন থাকে।

তোমরা জান চিত্রে গভীরতা নিয়ে আসার জন্যে কেমন তৃতীয় ডাইমেনশন্ ব্যবহার করা হয়। প্রকৃতপক্ষে এই তৃতীয় ডাইমেনশন্ বা বেধের কোন অস্তিত্ব থাকে না। যে ক্যানভাসের ওপরে শিল্পী ছবি আঁকে তা চল ফ্রেমের ওপরে ছড়ানো একটি চ্যাটাল পদার্থ। অথচ অঙ্কন তাতে নানা বেধের কল্পনার সৃষ্টি করে থাকে। মনে হয় যেন বস্তুটা ক্যানভাসের মধ্যে গভীর হয়ে বসে গেছে এবং সম্মুখপট দর্শকের চোখের ওপরে ক্যানভাসের থেকে উঠে এসেছে।

"তেমনি আমাদেরও আছে কথা বলবার নানান স্তর নানা তল যা একটা শব্দগুচ্ছের পরিপ্রেক্ষিত রচনা করে। সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ শব্দটি ধ্বনিতলের

সবচেয়ে সামনের দিকে থাকে। কম গুরুত্বপূর্ণ শব্দগুলো অবস্থান করে গভীরতর কয়েকটি তলে।

"এই কাজে স্বরের উচ্চগ্রাম যেমন গুরুত্বপূর্ণ নয় যেমন গুরুত্বপূর্ণ হচ্ছে স্বরক্ষেপণের গুণাগুণের তারতম্য।

"গুরুত্বপূর্ণ যা, তা হল এই: জোরটা কি ওপর দিক থেকে নিচের দিকে নামছে, না তার বিপরীতে নিচের থেকে ওপর দিকে উঠছে। নামার সময়ে কি ভারী পদার্থের মত ওজন নিয়ে নামছে, না ওঠার সময়ে সরু ফলার মত হাল্কাভাবে ওপর দিকে উঠে যাচ্ছে, না কিছুটা সময় একভাবে লেগে থাকছে? এ ছাড়াও জোরের আবার স্ত্রী-পুরুষ ভেদ আছে।

"পুং জাতীয় জোর হল সুনির্দিষ্ট এবং কর্কশ যেন নেহাইয়ের ওপরে হাতুড়ীর ঘা। এমনিধারার জোর হল সংক্ষিপ্ত, ভোঁতা। স্ত্রী জাতীয় জোরও কম সুনির্দিষ্ট ধরনের নয়, তবে আঘাতটা পড়েই সঙ্গে সঙ্গে ফুরিয়ে যায় না, পরে খানিকটা রেশ থাকে তার। উদাহরণস্বরূপে ধরা যাক, নেহাইয়ের ওপরে হাতুড়ীটা জোরে নামিয়ে আনবার পর তুমি একবার সেটা আবার তোলার সুবিধের জন্যে নিজের দিকে একটুখানি টানলে। তখন সেই লম্বা টানা শব্দটা হবে স্ত্রীজাতীয় শব্দ।

"সংলাপ এবং ক্রিয়া দিয়ে আর একটা উদাহরণ: যখন কোন বিরক্ত বা উত্তেজিত গৃহস্বামী তার অতিথিকে বাড়ী থেকে বার করে দেয় সে তখন কটুভাষা ব্যবহার করে সঙ্গে সঙ্গে তাকে দরজা দিয়ে বাইরে চলে যেতে বলার ভঙ্গী করে। তখন তার কথায় এবং ভঙ্গীতে থাকবে পুং-জাতীয় জোর।

"যদি একজন মার্জিত লোক একই কাজ করে তবে তার কথাগুলো হয়ত হবে একই রকমের সুনির্দিষ্ট এবং দৃঢ়, কিন্তু তার স্বর থাকবে অপেক্ষাকৃত মন্থর এবং তার প্রাথমিক মুহূর্তের রূঢ়তাও অনেকটা মার্জিত থাকবে। এ ধরনের তীব্র ধাক্কার সঙ্গে স্বল্পকালস্থায়ী রেশ, এ হল স্ত্রী-জাতীয় জোর।

"জোরগুলোকে আলাদা করে শব্দের সমন্বয়সাধন করার ব্যাপারে আর একটা জিনিসের ভূমিকা আছে, তা হল স্বরবিন্যাস। শব্দের মধ্যে স্বরবিন্যাস যে নক্সা, যে প্যাটার্ন নিয়ে আসে তা তাকে প্রকাশ করতে এবং ভাবপ্রসূ করতে সাহায্য করে। **জোরকে স্বরবিন্যাসের সঙ্গে যুক্ত করে দেওয়া যায়।** সে ক্ষেত্রে স্বরবিন্যাস শব্দকে নানা অনুভূতির ছায়ায় রঞ্জিত করবে: আদর, বিদ্বেষ, বিদ্রূপ, খোঁচা দেওয়া, শ্রদ্ধা ইত্যাদি।

"স্বরবিন্যাস ছাড়াও শব্দকে উচ্চ-নিচ করার আরও নানারকম উপায় আছে। যেমন আমরা কোন শব্দকে দুটো বিরতির মাঝখানে রাখলাম। অধিক পক্ষে দুটোই, কিম্বা দুটোর মধ্যে একটা হতে পারে মনস্তাত্ত্বিক বিরতি। বিশেষ নির্ধারক

শব্দটির ওপরে জোর দেবার জন্যে অন্য সকল শব্দের ওপর থেকে জোর তুলে নিতেও পারি। যে শব্দটি এককভাবে দাঁড়িয়ে তারই জোর হবে তুলনায় বেশী।

"এই সমস্ত জোর দেওয়া এবং না দেওয়া শব্দের মধ্যে যেটা দরকার তা হল পারস্পরিক সম্পর্ক প্রতিষ্ঠা করা, জোরের তারতম্য এবং গুণাগুণ নির্ধারণ করা। উপযুক্ত পরিপ্রেক্ষিত বিচারে বাক্যাংশকে উপযুক্ত প্রাণবন্ততায় প্রতিষ্ঠিত করতে হলে কণ্ঠস্বরের জোর এবং বিন্যাসের পরিকল্পনা আগে থেকে করে নেওয়া দরকার।

"যখন আমরা সমন্বয়ের কথা বলি তখন আমাদের মনের মধ্যে থাকে শব্দ উচ্চারণ করার এই স্বরসমন্বিত এককত্ব এবং জোরের পারস্পরিক সম্পর্কযুক্ত তারতম্য।

"এমনি ভাবেই আমরা সু-সমন্বিত, সুবিন্যস্ত ধ্বনিসৌন্দর্য তৈরী করতে পারি।"

ছয়

"একটা বাক্যাংশের মধ্যেকার জোর এবং তার সমন্বয় সম্পর্কে যে কথা খাটে, সারা গল্পে বা এককসংলাপে বিভিন্ন বাক্যাংশের উচ্চ অথবা নিম্নগ্রামে প্রয়োগ সম্পর্কেও সেই একই কথা খাটে। যে বাক্যাংশ বেশী গুরুত্বপূর্ণ তার ওপরে অন্য বাক্যাংশের থেকে বেশী জোর পড়বে আবার অন্য দিকে সেই বাক্যাংশের ভেতরকার অন্যান্য শব্দের থেকে বৈশিষ্ট্যপূর্ণ নির্ধারক শব্দের ওপরে বেশী জোর পড়বে।

"বিশেষ বাক্যাংশটি তফাৎ করা যায় তাকে দুটো বিরতির মাঝখানে রেখে। এটা লাভ করা যায় জোর দেওয়া শব্দগুচ্ছের ওপরকার ধ্বনিতত্ত্বগত স্বরপ্রয়োগ উঁচু বা নিচু করে অথবা বক্রতার সুস্পষ্ট প্যাটার্ণ তৈরী করে বা তাতে নতুন বর্ণসম্ভার আরোপ করে।

"বিশেষ শব্দগুচ্ছের ওপরে জোর দেবার আর এক উপায় হচ্ছে এককসংলাপ বা গল্পের অন্যান্য অধীনস্থ অংশ গুলোর তুলনায় লয় এবং ছন্দের পরিবর্তন সাধিত করা। আবার বিশেষ শব্দগুচ্ছের ওপরে জোর একই রকম রেখে অন্য শব্দগুচ্ছের সুর নামিয়ে আনা হল, তাদের ভেতরকার জোর দেবার সুরগুলোর স্কেল নামান হল, এও করা যায়।

"বাক্য এবং শব্দ উচ্চারণে জোরের সূক্ষ্ম তারতম্য নিয়ে আসার যত রকম সম্ভাবনা রয়ে গেছে তার সবগুলি আলোচনা করা আমার কাজ নয়। আমি কেবল এই কথা তোমাদের বলতে পারি যে তেমন সম্ভাবনাও বিস্তর আছে এবং

সেগুলিকে কাজে লাগাবার উপায়ও বিস্তর আছে। তাদের সাহায্য নিয়ে শব্দের অথবা সম্পূর্ণ বাক্যের উচ্চারণের জোর এবং তার সমন্বয়সাধনের জটিল সমস্যার সমাধান তোমরা করে উঠতে পারবে।

"সেগুলি যদি নাটকের চরম লক্ষ্যের সঙ্গে এবং যদি চরিত্রের অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখা ধরে অগ্রসর হয়, তাহলে যে জোর তোমরা শব্দগুলোর ওপরে দেবে তার গুরুত্ব হবে অপরিসীম। কারণ তারা আমাদের শিল্পের সেই মহান লক্ষ্যে পৌঁছতে সাহায্য করবে: **নাটকের চরিত্রে মানবাত্মার প্রাণপ্রতিষ্ঠা।**

"কথা বলার মধ্যেকার সম্ভাবনা তুমি কতটা ব্যবহার করতে পারবে তা নির্ভর করছে তোমার অভিজ্ঞতা, জ্ঞান, রুচিবোধ, এবং প্রতিভার ওপরে। যে সমস্ত অভিনেতার তাদের সংলাপ বলার সম্বন্ধে সত্যিকার অনুভূতি আছে তাঁদের মাতৃভাষার সঠিক প্রয়োগ সম্বন্ধে তাঁরা কথা বলার স্বর এবং পরিপ্রেক্ষিত বিচারের সমন্বয়সাধনকে অতি উচ্চ পর্যায়ে তুলে নিতে পারেন।

"যাঁদের প্রতিভা তত নয়, তাঁদের জ্ঞান অর্জনের দিকে নজর দিতে হবে, নিজের ভাষা সম্বন্ধে বারে বারে পাঠ নিতে হবে। অভিজ্ঞতা অর্জনের জন্যে এবং শিল্পবোধের জন্যে তাঁদের প্রচণ্ড পরিশ্রম করতে হবে।

"এই উপায় এবং সম্ভাবনা যে অভিনেতার যত বেশী অধিগত সে অভিনেতার সংলাপ বলা ততই হবে জোরালো, সুস্পষ্ট এবং বাধামুক্ত।"

সাত

আজ আমি আর একবার "ওথেলার" সংলাপটি বললাম।

"তোমার কাজ বৃথা হয় নি," টর্টসভ উৎসাহ দিয়ে বললেন।

"খুঁটিনাটি থতিয়ে যা তোমরা কর তার সব ভাল। জায়গায় জায়গায় তা বেশ জোরালও বটে। তবে সম্পূর্ণ ব্যাপারটায় কথাগুলোর মধ্যে এমন এমন অংশ আছে যেখানে তোমার কথার সাম্পানে জল ছিটোয়, তরতরিয়ে এগোয় না। দুটো অংশ ধরে তুমি এগোচ্ছ, দুটো ধরে আবার পেছোচ্ছ, সারা সময় ধরে তুমি এই-ই করে যাচ্ছ।

"একই ধ্বনিগত প্রতিক্রিয়া বার বার হবার ফলে কতকটা ওয়াল পেপারের ওপরে আঁকা নক্সার মত একঘেয়ে বৈচিত্র্যহীন হয়ে পড়েছে।

"মঞ্চে তোমার আত্মপ্রকাশমাধ্যমগুলোকে অন্তরকম ভাবে ব্যবহার করতে হবে। এমনি সহজ সাধারণভাবে নয়, উদ্দেশ্যমূলকভাবে।

"আর অধিক ব্যাখ্যা না করে সংলাপটি বরং আমিই বলি। বলব আবার নিজের দক্ষতা দেখাবার জন্তে নয়, তোমাদের কাছে এক এক করে কথা বলার টেক্‌নিক, বিভিন্ন ধরণের হিসাব, দৃশ্যে অভিনেতার নিজের এবং নিজের সহ-অভিনেতার ওপরে নাটকের প্রতিক্রিয়া সম্পর্কে তার নিজের মনোভাব, প্রভৃতি তোমাদের কাছে যাতে পরিষ্কার হয়ে যায়, বলব তারই জন্তে।

"যে সমস্যা এখন আমার সামনে, তাই দিয়েই শুরু করি।" এই সময়ে টর্টসভ পলের দিকে ফিরলেন। বললেন:

"এই যে তোমার দিকে তাকালাম যাতে ইয়াগোর চরিত্রে অভিনয়রত তুমি, সেই মূরের মনে যে প্রচণ্ড প্রতিহিংসাবৃত্তি জাগ্রত হয়েছে তা অনুভব করতে পার। এই কারণে এবং শেক্সপীয়রের লিখিত নাটকের প্রয়োজন অনুযায়ী পাশাপাশি আমি পন্টিক সমুদ্রের তরঙ্গায়িত ঢেউয়ের ছবি সাজিয়ে দেব, তার সাথে সাজিয়ে দেব ঈর্ষায় নিমজ্জিত একটা মানুষের মনের মধ্যেকার অশান্ত ঝড়। আমার উদ্দেশ্য সাধন করবার সবচেয়ে ভাল উপায় হল আমার অভ্যন্তরে আমি যা দেখছি তার সম্বন্ধে তোমাকে সচেতন করে দেবার জন্তে তোমার অনুভূতিকে জাগ্রত করা। কাজটা শক্ত, কিন্তু করা যায়। আমি এর সুস্পষ্ট এবং দর্শনযোগ্য ক্রিয়া তৈরী করেছি।"

'অল্প একটু সময় প্রস্তুতি করে নিয়ে টর্টসভ পলের দিকে এমনভাবে তাকালেন ওথেলো যেমন করে বিশ্বাসঘাতিনী ডেসডেমনার দিকে তাকাতেন।

"Like to the Pontic sea…" আস্তে আস্তে লাইনটি আবৃত্তি করলেন শান্তভাবে, তারপর তাতে সংক্ষিপ্তভাবে যোগ করলেন:

"আমার মনের মধ্যে যতটা আছে, তার সবটুকু প্রকাশ করব না। যা করব, তার থেকে কম দেখাচ্ছি।

"আমাকে রেখে রেখে আমার আবেগকে তৈরী করতে হবে।

"শব্দ কটি সম্পূর্ণ নয় এবং বোধ্য নয়।

"সুতরাং ওটা আমি নিজের কাছে সম্পূর্ণ করি।

"Like to the pontic sea (যার icy current and compulsive course keep due on to the Propontic and the Hellespont…)

"আমাকে সাবধান থাকতে হবে যেন তাড়াহুড়ো না করে ফেলি। sea কথাটায় একটা সুরের বিশ্রাম নেব।

"এটা দুই কিম্বা তিনটে নোট পর্যন্ত থাকবে।

"এর পরের বিশ্রামের স্থানগুলো যখন আসবে (তার মধ্যে কোন তাড়া থাকবে না) আমি আমার কণ্ঠস্বর ক্রমশ আরও উঁচুতে তুলব।

"এখনও উচ্চতম স্বর আমি গ্রহণ করব না।

"আমাকে নিচে থেকে ওপর এমনি প্রলম্বিতভাবে এগোতে হবে।

"এর পর আর সমান্তরাল রেখা নয়।

"চড়া পর্দার শক্তিবিচ্ছুরণ নয়।

"বেশী অনাড়ম্বর, ফ্ল্যাট নয় একটু একটু বৈচিত্র্য থাকবে।

"আমাকে উঠতে হবে, কিন্তু একেবারে একসঙ্গে নয়, ধাপে ধাপে একটু একটু করে।

"দেখতে হবে যে দ্বিতীয় অংশটা প্রথমটার চেয়ে যেন জোরাল হয়, তৃতীয়টা জোরাল হয় দ্বিতীয়টার চেয়ে, চতুর্থটা তৃতীয়টার চেয়ে, কিন্তু কোন চিৎকার নয়।

"গোলমাল ক্ষমতা প্রকাশ করে না।

"ক্ষমতা বা জোর হল উচ্চতায়।

"whose icy current and compulsive course····
(যা keeps due on the Propontic and the Hellspont.)

"প্রতিটি অংশকে যদি আমি এক-তৃতীয়াংশ করে উঁচুতে তুলি তা হলে বাহান্ন বারে তিন অক্টেভের মত উঁচুতে তুলতে হবে, আমার স্বরগ্রামের এত উচ্চতা নেই।

"সুতরাং একবার ওঠার পর আবার নিচের দিকে একটু নামব।

"পাঁচটা নোট পরপর উঠল তো দুটো আবার নামল।

"মোট উঠল : তিনটে নোট। কিন্তু প্রতিক্রিয়া যেন পাঁচটা নোট উঠল।

"তারপর আবার চার নোট ওপরে, দু নোট নিচে।

"মোট মাত্র দু নোট উঁচু। কিন্তু চারটে নোট ওঠার কাজ হবে। এমনি করে আমাকে চলতে হবে।

"এমনি হিসেব করে চললে বাহান্নটা শব্দ পর্যন্ত আমার স্বরগ্রাম ঠিকমত কাজ করবে।

"কেবলমাত্র আবেগই কাজ করবে না গলাও করবে।

"পরে আমার কণ্ঠের ভাণ্ডারে যদি আর নোট অবশিষ্ট না থাকে যাতে আমি আমার স্বর আরও উঁচুতে তুলতে পারি তাহলে জোর বাড়িয়ে বিশ্রাম প্রসারিত করতে হবে।

"সবটাই আমি আমার জিবের নিচেয় গড়িয়ে দেব!

"তাতেও জোরাল ভাবটি ফুটে ওঠে।

"এখন এই বিরতি শেষ।

"তোমরা অপেক্ষা করছ, তাড়াহুড়ো কোরো না।

"যুক্তিসঙ্গত বিরতির ওপরেও এক মনস্তাত্ত্বিক বিরতি যোগ করতে কেউ বাধা দিচ্ছে না।

"বিরতি কৌতূহলকে তীব্রতর করে।

"মনস্তাত্ত্বিক বিরতিও মানুষের প্রতিক্রিয়া, কল্পনা, এবং অবচেতনা সম্পর্কে ঐ একই কাজ করে থাকে।

"বিশ্রাম আমার নিজের মনের চিত্রটির ওপরে চোখ বুলিয়ে নেবার সময় দেয়....সময় দেয় চিত্রটি গতির দ্বারা মুখের অভিব্যক্তির দ্বারা এবং রশ্মিপ্রেরণের দ্বারা মনের চিত্রটি ফুটিয়ে তোলবার।

"বিশ্রাম নাটকীয় পরিস্থিতি শ্লথ করে দেয় না।

"বিপরীত পক্ষে গতিশীল বিরতি তোমাকে আমাকে উত্তেজিত করে তুলবে।

"কিন্তু কেবলমাত্র টেক্‌নিকের মধ্যে আমি যাব না।

"আমার এখনকার কাজের ওপরে আমাকে মনঃসংযুক্ত করে রাখতে হবে। আমার মনে কি আছে তা তোমাদের দেখাতে হবে।

"আমি সক্রিয় থাকব! আমি উদ্দেশ্য নিয়ে কাজ করব।

"কিন্তু...বিরতি আমি বেশীক্ষণ টেনে নিয়ে যাব না।

"আমি চলতেই থাকব......

"Ne'er feels retiring ebb...(কিন্তু keeps due on to the Pontic and Hellspont)

"কেন আমার চোখ দুটো বিস্ফারিত হচ্ছে?

"ওরা বেশী উদ্দীপনার সঙ্গে রশ্মিক্ষেপণ করছে?

"এবং কেন আমার বাহু দুটি ধীরে ধীরে রাজকীয়ভাবে ওপর দিকে ছড়াচ্ছে?

"এবং যেন আমার সমস্ত অবয়ব, সমস্ত সত্তা বিস্তৃত হচ্ছে?

"এ কি সেই উত্তাল তরঙ্গের ছন্দ?

"তোমরা কি মনে কর এ জিনিস হিসেব করা?

"থিয়েটারী প্রতিক্রিয়া?

"না! আমি বলতে পারি...

"এ আপনা থেকেই হয়।

"আমি কেবল তখনই বুঝলাম যখন অভিনয় করতে করতে এ আমার হল।

"বুঝলাম যখন অভিনয় হয়ে গেছে।

"কে এ কাজ করে?

"স্বতঃলব্ধ জ্ঞান?

"আমার অবচেতন সত্তা ?
"সৃষ্টিশীল প্রকৃতি ?
"হয়ত তাই।
"আমি যতদূর জানি মনস্তাত্ত্বিক বিরতি এর সূচনা করে দিয়েছিল।
"সেই এ মনোভাবটি এনে দিয়েছিল।
"মনস্তাত্ত্বিক বিরতিই আবেগকে খুঁচিয়ে তোলে।
"এনে তাকে কাজে প্ররোচিত করে !
"এ অবচেতনাকেও সাহায্য করে !
"আমি যদি সব সচেতনভাবে থিয়েটারি প্রতিক্রিয়া হিসেব করে করে করতাম তাহলে তোমরা ভাবতে আমি এটি আরোপ করলাম।
"কিন্তু প্রকৃতি স্বয়ং এ কাজ করেছে···এবং তাহলে তোমাকে এর সবটাতেই বিশ্বাসস্থাপন করতে হবে।
"কারণ এ হল স্বাভাবিক !
"কারণ এ সত্য !
"But keeps due on
"To the Propontic and Hellespont
"আবার আমি অভিনয়ের পরে বুঝলাম যে আমার মধ্যে বিদ্বেষপরায়ণ কিছু আমাকে গ্রাস করেছে !
"আমি নিজে জানি না কখন থেকে এবং কেমন করে এমন হল !
"কিন্তু আমি আনন্দিত ! আমার এটা ভাল লাগছে !
"মনস্তাত্ত্বিক বিরতিটা আমি ধরে রাখব !
"এখনও আমার সব প্রকাশ করা হয় নি !
"এবং এই সময়ক্ষেপণ কেমন আমাকে উত্তেজিত করে দিচ্ছে !
"এ আরও বেশী সক্রিয়ও হয়ে উঠেছে।
"আমি প্রকৃতিকে আর একটা খোঁচা দেব !
"আমি আমার অবচেতন সত্তাকে কাজে লাগাব !
"তা করার সমস্ত উপায় আমার অধিগত হচ্ছে !
"আমি সেই উঁচু নোটে এসেছি : Hellespont !
"তা আমি বলব এবং বলার পর আমার গলা নামিয়ে নেব। তারপরে সংলাপ বলার দৌড় সুরু করব :
"Even so my bloody thoughts, with violent pace
"Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,···

"আমি নিচে নেমে থেকে এখানে মোড় নিলাম। আমার এই সংলাপের এটি চূড়ান্ত।

"Ne'er ebb to humble love......

"এইখানে অলীক করুণরসের মধ্যে গিয়ে পড়ার আশংকা আমি করছি!

"আমার উদ্দেশ্যের সঙ্গে আমি আরও শক্ত হয়ে লেগে থাকব।

"আমার অভ্যন্তরীণ কল্পনার শিকড় আরও গভীরভাবে বসে থাকবে!

"স্বজ্ঞা, অবচেতনা, প্রকৃতি!

"যা করতে চাও, করো!

"তোমরা বল্গাহীন, কিন্তু আমি আমার অপেক্ষা দিয়ে তোমাদের বিব্রত করছি।

"মানুষ যতই নিজেকে ধরে রাখে, ততই এমনি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়।

"এবার মুহূর্ত এসেছে সমস্ত বিরতিগুলো তুলে নেবার!

"সময় এসেছে নিজেকে প্রকাশ করার সমস্ত উপায়গুলোকে সংগঠিত করার!

"ত্রাণকার্যে সব কিছু লাগাবার!

"বেগমাত্রা এবং ছন্দ!

"এবং···বলতে ভয় পাচ্ছি...

"এমন কি স্বরগ্রামের উচ্চতা!

"চিৎকার নয়!

"পরের শব্দগুচ্ছের ঠিক শেষ দুটি শব্দে

"ne'er ebb to humble love

"এবং শেষের উচ্চ স্থানে!

"Till a capable and wide revenge
Sallow them up.

"আমি বেগমাত্রা সংযত করলাম!

"অর্থটি বসিয়ে দেবার জন্যে!

"তারপর সময়কালটি যোগ করলাম

"তোমরা কি বুঝতে পারছ এর অর্থ কি?

"একটা করুণ সংলাপের সময়কাল?

"এই শেষ!

"এ মৃত্যু!

"তোমরা কি অনুভব করতে চাও কি বিষয়ে আমি কথা বলছি?

"উচ্চতার চূড়ায় আরোহণ করে!

"যে চূড়া এক অতল গহ্বরের ওপরে ঝুঁকে আছে।

"ভারী একটা পাথর নাও, নিয়ে ··

"ছুঁড়ে ফেল···

"একেবারে নিচে

"শুনতে পাবে, অনুভব করতে পারবে, পাথরটা গুঁড়ো গুঁড়ো হয়ে গেল. অবশ্য যদি আদৌ শুনতে পাও···

"ছোট ছোট টুকরোয়···

"কেবলমাত্র একটি পতন!

"একটি কণ্ঠস্বরে!

"গলার সবচেয়ে উঁচু পর্দা থেকে সবচেয়ে নিচু পর্দায়!

"এটা এই সময়কালের যে প্রকৃতি, তারই দাবী।

এই সময়ে আমার মধ্যে ভেতরে ভেতরে একটা বিদ্রোহ পাকিয়ে উঠল। এই রকম মুহূর্তগুলোতে কি অভিনেতাকে টেকনিক্যাল কায়দা দিয়ে, পেশাদারী বিচারবোধ দিয়ে পরিচালিত করা যায়? তাহলে অনুপ্রেরণার স্থান কোথায়? আমি মর্মাহত এবং বিধ্বস্ত বোধ করলাম।

আট

সাহস সংগ্রহ করে আমি টর্টসভকে বলতে সুরু করলাম আগের পাঠের পর থেকে এই ক'দিনে কি হয়েছে।

"ও কথা বলার পক্ষে অনেক দেরী হয়ে গেছে," উনি আমাকে থামিয়ে দিয়ে বললেন। তারপর অন্য ছাত্রছাত্রীদের দিকে তাকিয়ে উনি ঘোষণা করলেন:

"তোমাদের সংলাপ বলা সম্পর্কে আমার যে কাজ ছিল, তা আপাতত শেষ হয়েছে। আমি তোমাদের কিছুই শেখাই নি, কেননা শেখানটা আমার ইচ্ছের মধ্যে ছিল না। কিন্তু তোমাদের মাঝখানে একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের অবতারণা করেছি।

"আমাদের ছোটখাট পরীক্ষাগুলো দিয়ে তোমরা বুঝতে পারছ যে কথা বা সংলাপে আমাদের কাছে শিল্পের যে দাবী, তা মেটাতে হলে আমাদের আয়ত্তে কণ্ঠস্বরের কত টেকনিক থাকা দরকার। থাকা দরকার স্বরের বর্ণাঢ্যতা, বক্রতা, নানারকম ধ্বনিবিন্যাসের নক্সা ইত্যাদি ইত্যাদি।

"আমার যা বলার ছিল, বলেছি। বাকীটা তোমাদের বলবেন তোমাদের নতুন স্বরপ্রয়োগ-শিক্ষক মিস্টার শেখ্নভ্।"

মিস্টার শেথনভ এগিয়ে এলেন, আসতে টর্টসভ একটি মনোরম মুখবন্ধ করলেন। তিনি আমাদের প্রথম পাঠের জন্যে ওঁর কাছে রেখে চলে যাবেন, এমন সময়ে টর্টসভ প্রেক্ষাগৃহের বাইরে যাবার আগেই আমি ওঁকে থামালাম:

"দয়া করে যাবেন না। আমি মিনতি করছি এর মধ্যে যেটি সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ সে কথাটি না বলে যাবেন না!"

পলও আমার কথায় সায় দিল।

টর্টসভ কিছুটা বিব্রত বোধ করলেন। আমাদের উভয়কেই অন্তরালে নিয়ে গিয়ে নতুন শিক্ষকের প্রতি সৌজন্যের অভাবের জন্যে ভৎর্সনা করলেন। অবশেষে জিজ্ঞাসা করলেন:

"কি ব্যাপার? কি হয়েছে?

"সাংঘাতিক ব্যাপার! আমি কথা বলতে পারছি না!" আমার অনুভূতি ওঁর কাছে প্রকাশ করতে গিয়ে আমার স্বর আটকে গেল। "আপনি যা শেখালেন, তা কাজে লাগাবার এত চেষ্টা করেছি। কিন্তু শেষ পর্যন্ত সব গোলমাল হয়ে যায় এবং দুটো কথা আমি একসঙ্গে ধরে রাখতে পারি না। আমি জোর প্রয়োগ করি, কিন্তু যেন আমাকে ধোঁকা দেবার জন্যেই সে জোর যে কথার ওপরে থাকা উচিত, সে কথার উপরে লেগে থাকে না। ধাক্কা খেয়ে ছিটকে যায়। যখন যতিচিহ্নের সঙ্গে সামঞ্জস্য আনবার জন্যে কোন সুর আনতে হয় গলায়, তখন গলার স্বর এমন একটা ডিগবাজি খেয়ে যায় যে আমি যেন একেবারে উদ্‌ভ্রান্ত হয়ে পড়ি। আমি একটা চিন্তার বহিঃপ্রকাশ ঘটাবার চেষ্টা করতে গিয়ে দেখি যে আমি নিয়মের আবর্তে পাক খাচ্ছি। আমার মন শব্দগুচ্ছগুলির ওপর থেকে নিচে ধ্বনিত হচ্ছে কেমন করে নিয়মগুলো প্রয়োগ করা যায়, তার খোঁজ করে। শেষ পর্যন্ত এই কাজে আমার মাথা ঝিম্ ঝিম্ করে, মাথা ধরে যায়।"

"এ সমস্তই অধৈর্য থেকে জন্মলাভ করে," বললেন টর্টসভ। "এত তাড়াতাড়ি করা তোমার চলবেনা। আমাদের নির্দিষ্ট প্যাঠ্যসূচীতেই আমাদের লেগে থাকতে হবে। তোমাকে শান্ত করবার জন্যে কতকগুলো আনুক্রমিক কাজ ফেলে রেখে আমাকে অগ্রবর্তী হয়ে কাজ করতে হবে। সেটা আবার অন্য ছাত্রদের পক্ষে ঠিক হবে না। তারা এতে বিভ্রান্ত হবে।"

ব্যাপারটা নিয়ে কয়েক মুহূর্ত ভেবে টর্টসভ সেইদিন সন্ধ্যাবেলা নটার সময়ে ওঁর সঙ্গে সাক্ষাৎ করতে বললেন। বলে আমাদের ছেড়ে উনি ক্লাসে নতুন শিক্ষকের কাছে চলে গেলেন।

দশম পরিচ্ছেদ

চরিত্র নির্মাণে পরিপ্রেক্ষিত বিচার

টর্টসভের বাড়ীতে যখন পল আর আমি গিয়ে পৌছলাম, রাত তখন ঠিক ন'টা।

আমি ওঁকে বোঝাবার চেষ্টা করলাম থিয়েটারের হিসেব নিকেশ ক্রমাগত করতে গিয়ে কেমন করে আমার অনুপ্রেরণাটা আমি হারিয়ে ফেলছি।

"হ্যাঁ, তা হতে পারে," টর্টসভ স্বীকার করে নিলেন। অভিনেতার একটা অর্ধাংশ থাকে তার চরম লক্ষ্যের প্রতি নিবিষ্টমনা, তার বিষয়বস্তুর অন্তর্নিহিত রূপটির প্রতি স্থিরনিবদ্ধ, স্থিরনিবদ্ধ থাকে যে সব উপাদান তার অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল অবস্থা তৈরী করে দেয় তাদের প্রতি। কিন্তু অন্য অর্ধাংশ সে সময়ে আমি যেমন তোমাদের দেখিয়েছি সেই পথে, 'সাইকো—টেক্‌নিক্' পদ্ধতিতে কাজ করে চলে।

"অভিনেতা যখন অভিনয় করছে তখন সে দুটি ভাগে বিভক্ত। মনে করে দেখ টমাসো স্যালভিনি যেমন বলেছেন: 'একজন অভিনেতা মঞ্চের ওপরে বেঁচে থাকে, কাঁদে, হাসে। কিন্তু যখন সে কাঁদে এবং হাসে সেই মুহূর্তেই সে নিজে নিজে এই কান্না হাসিকে লক্ষ্য করে। মানুষের এই দ্বৈত অস্তিত্বই প্রকৃত জীবন এবং অভিনয়ের মধ্যে এই ভারসাম্যই শিল্প সৃষ্টি করে।'

"দেখতে পাচ্ছ এই বিভাজন প্রেরণার কোন ক্ষতি করে না। বিপরীতপক্ষে একে অন্যের সহায়তা করে। উপরন্তু আমাদের বাস্তব জীবনেও আমরা এক-প্রকার দ্বৈত অস্তিত্বের মধ্যে বাস করি। কিন্তু তা আমাদের অস্তিত্ব বা আমাদের আবেগের অস্তিত্বে কোন বাধা সৃষ্টি করে না।

"এর আগে সুরুতে আমি যা তোমাদের বলেছিলাম, তা তোমাদের মনে আছে কি? লক্ষ্যবস্তু ও অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখার আলোচনা প্রসঙ্গে যখন বলছিলাম পরিপ্রেক্ষিত বিচারের দুটো সমান্তরাল রেখার কথা?

"তার একটা হল রোলের পরিপ্রেক্ষিত বিচার।

"আর অন্যটা হল অভিনেতার পরিপ্রেক্ষিত বিচার, তার মঞ্চজীবন, অভিনয়কালে তার সাইকো-টেক্‌নিকের প্রয়োগ ইত্যাদির বিচার।

"'ওথেলো' সংলাপ চলার সময়ে আমি যে সাইকো-টেকনিকের প্রবাহের চিত্র তোমাদের দেখাচ্ছিলাম, তা হল অভিনেতার পরিপ্রেক্ষিত বিচারের রেখা। চরিত্রের পরিপ্রেক্ষিত বিচারের এ খুব কাছাকাছি কারণ এর সমান্তরাল রেখায় চলে, যেমন বড় রাস্তার পাশে পাশে চলে ফুটপাথ। কোন কোন মুহূর্তে তারা পরস্পরের থেকে দূরে গিয়ে পড়ে যখন কোন না কোন কারণে অভিনেতা তার অভিনয়ের প্রধান পথ থেকে বিচ্যুত হয়ে প'ড়ে এমন কিছুর দিকে সরে, যা তার অভিনীত বিষয়ের অতিরিক্ত বা বাইরে। তখন সে তার চরিত্রের পরিপ্রেক্ষিত বজায় হারিয়ে ফেলে। সৌভাগ্যক্রমে আমাদের সাইকো-টেকনিকের অস্তিত্বই হচ্ছে তাকে সদাসর্বদা আবার তার নিজের সঠিক পরিপ্রেক্ষিত বিচারের পথে এনে স্থাপিত করা। সেই ফুটপাথ পথিককে অবশ্যই তার রাজপথে পৌঁছে দেবে।"

পল এবং আমি ওঁকে ঐ দু' ধরনের পরিপ্রেক্ষিত সম্পর্কে আরও বিশদ আলোচনা করতে বললাম। আমাদের পাঠক্রম তাতে ওলটপালট হয়ে যাবে বলে উনি তাতে অরাজি হলেন, বললেন ওটা ভবিষ্যতের জন্য তোলা থাক্। কিন্তু আমরা অবশেষে ওঁকে দিয়ে আলোচনাটা ক'রিয়ে নিলাম এবং ব্যাখ্যা করতে করতে উনি যে কত দূরে গিয়ে পড়েছেন তা উনি নিজে খেয়াল করলেন না।

"সম্প্রতি আমি এক পঞ্চ অঙ্কের নাটক দেখবার জন্য থিয়েটারে গিয়েছিলাম। প্রথম অংকের পরেই প্রযোজনা এবং অভিনয় দেখে আমার আনন্দ হল। অভিনেতা-অভিনেত্রীরা খুঁটিয়ে চরিত্র রূপায়ণ করলেন, মঞ্চও উপযুক্ত মেজাজ নিয়ে এলেন এবং এমনভাবে অভিনয় করলেন যা আমাকে খুবই আকৃষ্ট করল। নাটকটা এবং অভিনয়টা কেমন করে পরিণতি লাভ করে তা দেখবার জন্যে আমার কৌতূহল হল।

কিন্তু দ্বিতীয় অংকের পর মনে হল প্রথম অংকে ওঁরা যা দেখিয়েছেন, এবারও যেন প্রায় তাই-ই দেখালেন। তার ফলে প্রেক্ষাগৃহের দর্শকদের এবং সঙ্গে সঙ্গে আমারও আকর্ষণ অনেক কম লাগল। তৃতীয় অংকে সেই একই জিনিষের আবার পুনরাবৃত্তি। এবার ব্যাপারটা আরও একঘেয়ে হয়ে উঠল। কারণ অভিনেতারা চরিত্রের কোন নতুন গভীরতার সন্ধান দিতে পারছেন না, তাঁদের অভিনীত চরিত্রে কিছুটা যেন অনড় হয়ে গেছে। তাঁদের কথাবার্তায়, আচরণে সেই একই মেজাজের পুনরাবর্তন যাতে দর্শকের চোখ ইতিমধ্যে অভ্যস্ত হয়ে গেছে। একই ধরনের অভিনয় এখন রুটিনের মত হতে হতে একঘেয়ে, বৈচিত্র্যহীন এবং বিরক্তিকর হয়ে পড়েছে। পঞ্চম অংকের মাঝামাঝি এসে আর আমার সহ্য হচ্ছিল না। আমার চোখ তখন আর মঞ্চের ওপরে নেই, আমার কানে কোন সংলাপ প্রবেশ করছে না। আমার মনের

মধ্যে এই চিন্তা ঘোরাফেরা করছে যে কেমন করে সবার অলক্ষিতে আমি সেখান থেকে বেরিয়ে আসব।

"ভাল নাটক, ভাল অভিনয়। অথচ ভাল লাগায় এমন ক্রমাবনতির ব্যাখ্যা কি হতে পারে বলত ?"

"একঘেয়েমী," আমি সাহস করে বললাম।

"এক সপ্তাহ আগে আমি এক কনসার্টে গিয়েছিলাম," টর্টসভ বলে চললেন। "সেখানকার বাদ্যে একই প্রকারের একঘেয়েমী দেখা গেল। ঐকতান ভাল, ভাল সমন্বয়। কিন্তু যেমন তারা ধরল, তেমনিই শেষ করল। ধ্বনিমাত্রা বা বেগমাত্রার কোন পরিবর্তন করল না বললেই চলে। শ্রোতাদের কাছে ব্যাপারটা অত্যন্ত বৈচিত্র্যহীন, একঘেয়ে হয়ে দাঁড়াল।

"এই দুই দল কেন সফল হল না ? এক দল ভাল অভিনয় করেছিল, আর একদল ভাল ঐকতান বাজিয়েছিল,অথচ ? তার কারণ কি এই নয় যে তারা তাদের পরিপ্রেক্ষিত বিচার ব্যতিরেকেই কাজ করছিল ?

"ধরা যাক পরিপ্রেক্ষিত বিচার কথাটা বলতে বোঝায় একটা সম্পূর্ণ নাটক বা চরিত্রের অংশগুলোর হিসেব-করা পারস্পরিক সম্পর্ক এবং সমন্বয়।

"এর থেকে আরও বোঝায় যে উপযুক্ত পরিপ্রেক্ষিত ছাড়া কোন নড়াচড়া, কোন ভঙ্গী, কোন চিন্তা, সংলাপ, শব্দ, অনুভূতি কিছুই হতে পারে না। মঞ্চে সামান্য প্রবেশ করা অথবা মঞ্চ থেকে বেরিয়ে যাওয়া, কোন দৃশ্যের মধ্যে কোন ক্রিয়া সম্পন্ন করা, কোন শব্দ বা শব্দগুচ্ছ অথবা এককসংলাপ উচ্চারণ করা, সব কিছুরই পেছনে থাকা দরকার একটা পরিপ্রেক্ষিত বিচার আর একটা সম্ভাব্য উদ্দেশ্য (চরম লক্ষ্যবস্তু)। তা না থাকলে অভিনেতা 'হাঁ' অথবা 'না' শব্দটিও বলতে পারবে না ঠিকমত। এমন কোন ছোট একক শব্দগুচ্ছেরও নিজস্ব সংক্ষিপ্ত পরিপ্রেক্ষিত আছে। এমন কি অনেকগুলি বাক্যাংশ দিয়ে গড়া একটি পরিপূর্ণ চিন্তার প্রকাশও পরিপ্রেক্ষিত ছাড়া হয় না। একটি সংলাপ, একটি দৃশ্য, একটি অংক, একটি নাটক সব কিছুর জন্যেই চাই পরিপ্রেক্ষিত বিচার।

"কথা বলতে গেলে মনের মধ্যে তার পরিপ্রেক্ষিত থাকাটাই প্রথা। কিন্তু থিয়েটারে আমাদের আর একটু প্রসারিত অর্থে কথাটা ব্যবহৃত। আমরা সেখানে এই সংজ্ঞা ব্যবহার করি :

১। যে চিন্তা এই কথায় বহন করছে, তার পরিপ্রেক্ষিত। এ হল সেই একই যুক্তিবহ পরিপ্রেক্ষিত।

২। জটিল অনুভূতি বহন করার পরিপ্রেক্ষিত।

৩। শৈল্পিক পরিপ্রেক্ষিত যা গল্পে বা সংলাপে রঙ্ ফলায়, তার সুস্পষ্ট চিত্রটি তুলে ধরে।

"প্রথমতঃ যে পরিপ্রেক্ষিত চিন্তা, যুক্তিপূর্ণতা এবং সামঞ্জস্য বহন করে তা সম্পূর্ণ অভিব্যক্তিটির অথবা তার অংশবিশেষের পরিপূর্ণ উদ্‌ঘাটনে এক বিশিষ্ট ভূমিকা গ্রহণ করে।

"ঠিক যেমন করে আমরা কোন শব্দের কোন সিলেবলের নিচে দাগ দিই, দাগ দিই শব্দগুচ্ছের মধ্যে কোন বিশেষ শব্দের নিচে, তেমনি এক দীর্ঘ কাহিনীতে অথবা এক সংলাপে বা একক সংলাপে যে শব্দগুচ্ছ সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ তাকে উঁচে তুলে ধরি। আমরা একটা বড় দৃশ্যে বা অংকে বৈশিষ্ট্যপূর্ণ অংশ নির্বাচন করার সময়ে একই পদ্ধতি অবলম্বন করি। এই সমস্তর মধ্যে থেকে বৈশিষ্ট্যপূর্ণ অংশের একটা মালা আমরা বার করে আনি যে অংশগুলি জোরের দিক থেকে বা পূর্ণতার দিক থেকে পরস্পর পৃথক।

"পরিপ্রেক্ষিতের যে সব রেখা খুব জটিল অনুভূতির প্রকাশ করে সেগুলি রোলের অভ্যন্তরীণ অস্তিত্বের সঙ্গে সঙ্গে নড়াচড়া করে। এগুলি অভ্যন্তরীণ উদ্দেশ্য, ইচ্ছা, উচ্চাশা ও প্রচেষ্টা প্রভৃতির রেখা, যে রেখা একসঙ্গে গাঁথা, সন্নিবদ্ধ করা, পৃথক করা, যুক্ত করা, সুরে নামানো। এর কতকগুলি গুরুত্বপূর্ণ মৌলিক উদ্দেশ্যের পরিবাহক এবং থাকে সম্মুখভাগে। অন্যদের মূল্যমান মধ্যম, তারা থাকে দ্বিতীয় স্তরে, অথবা একেবারে পশ্চাৎভূমিতে আত্মগোপন করে থাকে। সবই হয় নাটকের আবেগ তৈরী করার জন্যে, প্রয়োজনীয় বৈশিষ্ট্যপূর্ণ অবস্থার চাহিদা অনুযায়ী।

"এই উদ্দেশ্যগুলি অভ্যন্তরীণ পরিপ্রেক্ষিতের রেখাটি প্রস্তুত করে এবং এগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রে শব্দের দ্বারা প্রকাশিত।

"শৈল্পিক পরিপ্রেক্ষিতের রেখা ধরে যখন রং সাজাবার প্রশ্ন আসে তখন আমরা ক্রমিকতা স্বরগ্রাম ও সমন্বয়ের দিকে ফিরি। ছবির মতই সংলাপ উচ্চারণে বর্ণপ্রয়োগের ফলে সংলাপের বিভিন্ন তল সুস্পষ্ট হয়ে ওঠে।

"গুরুত্বপূর্ণ অংশগুলো হয় সবচেয়ে চড়া রঙের, যেগুলোর গুরুত্ব তত নয় স্বরগ্রামের বর্ণাঢ্যতা তার অপেক্ষাকৃত নিষ্প্রভ।"

"কেবলমাত্র আমরা যখন একটি নাটক সম্পূর্ণভাবে পর্যালোচনা করি, চিন্তা করি তার সামগ্রিক পরিপ্রেক্ষিতের দিক থেকে, তখনই আমরা তার বিভিন্ন তল একসঙ্গে সংযুক্ত করতে পারি। তখনই তার অংশগুলোকে সুন্দরভাবে সাজাতে পারি, তাদের সুগোল শব্দের সমন্বয়কৃত ছাঁচে ঢালতে পারি।

"কেবলমাত্র যখন কোন অভিনেতা তার সম্পূর্ণ পার্টটি নিয়ে চিন্তা করেছে এবং বিশ্লেষণ করেছে, এবং নিজেকে সেই চরিত্রের জীবনে জীবন্ত বলে অনুভব করেছে তারই সামনে সেই সুদীর্ঘ, সুন্দর, উজ্জ্বল পরিপ্রেক্ষিত উদ্‌ভাবিত হয়ে ওঠে। তখন তার সংলাপ হয় গভীর দূরদৃষ্টিসঞ্জাত, সুরুতে তার যেমন হাল্কা, একেবারে নিকটের প্রতি দৃষ্টিপাত প্রকাশিত হত, তেমনটা আর থাকে না। পটভূমির এই

গভীরতার সামনে দাঁড়িয়ে সে তখন পরিপূর্ণ ক্রিয়াকে সম্পন্ন করতে পারে, পরিপূর্ণ চিন্তা তার বাচনে ফুটিয়ে তুলতে পারে। আগে যখন সে আলাদা আলাদা শব্দগুচ্ছ নিয়ে সীমিত উদ্দেশ্যকে সামনে রেখে এ কাজ করত, তার থেকে এখনকার কাজ সম্পূর্ণ পৃথক।"

"যখন প্রথম আমরা একটি অপঠিত বই পড়ি তখন আমাদের সেই পরিপ্রেক্ষিত বিচার ঠিক থাকে না। মুহূর্তের পর মুহূর্ত আমাদের মনের মধ্যে থাকে সেই তাৎক্ষণিক ক্রিয়া, শব্দ এবং শব্দগুচ্ছ। তেমন পাঠ কি সত্য এবং শিল্পসম্মত হতে পারে? কখনই নয়।

"সুপ্রসারিত দৈহিক ক্রিয়া, মহৎ চিন্তার পরিবহণ, সুপ্রসারিত আবেগ এবং আকাঙ্ক্ষার প্রকাশ অনেক খণ্ডিত অংশের যুথবদ্ধতা দিয়ে তৈরী এবং কোন দৃশ্য বা অংক অথবা নাটক তার পরিপ্রেক্ষিত বা পরিপূর্ণ লক্ষ্য ব্যাতিরেকে সৃষ্টি হতে পারে না।

"যে সব অভিনেতা তাদের চরিত্রকে উপযুক্তভাবে অনুধাবন করে নি, বিশ্লেষিত-করে নি, তাদের অবস্থা অনেকটা সেই জটিল গ্রন্থের নতুন পাঠকেরই মত।'

"এমন অভিনেতার নাটকের কেবলমাত্র সামান্য পরিপ্রেক্ষিতের প্রতিই নজর থাকে। তারা বোঝে না যে চরিত্র তারা চিত্রিত করছে, তা তাদের কোথায় ঠেলে নিয়ে যাবে। যখন তারা তাদের জানা নাটকের একটি দৃশ্যে অভিনয় করছে সে সময়ে তারা জানে না নাটকের অবশিষ্ট অংশের গভীরতার মধ্যে আর কি লুকানো আছে। তার ফলে বাধ্য হয়ে তাদের দৃষ্টি সদাসর্বদা থাকে তাদের নিকটবর্তী ক্রিয়ার প্রতি নিবদ্ধ, অতি নিকট চিন্তার প্রতি নিবিষ্ট। সমগ্র নাটকের পরিপ্রেক্ষিত বিচারের প্রতি কোন নজরই তাদের থাকে না।

"এর একটা উদাহরণ দেখ। গর্কির 'লোয়ার ডেপ্‌থ্‌' নাটকে লিউকার চরিত্রের কোন কোন অভিনেতা নাটকের শেষ অংকটি পড়েও দেখে না, কারণ সেখানে তাদের 'প্রবেশ' নেই। তার ফলে তাদের সামনে সেই খাঁটি পরিপ্রেক্ষিত বিচারটি থাকে না এবং তারা সঠিকভাবে তাদের চরিত্রে রূপ দিতে পারে না।

শেষ তো সুরুর সঙ্গে জোড়া। শেষ অংক বুড়ো মানুষটির ধর্মশিক্ষাবাণীরই পরিসমাপ্তি। সুতরাং অভিনেতার দৃষ্টি সেই চরম সঙ্কটমুহূর্তের প্রতি নিবদ্ধ থাকবে যার নাম ক্লাইম্যাক্স এবং সমগ্র চরিত্রকেই লিউকা যে সমাপ্তির ইঙ্গিত দিয়েছে, সেই দিকে ধাবিত করে দেবে।

"অপর দিক থেকে যে ট্রাজেডীনায়ক 'ওথেলো' নাটকের কেবলমাত্র শেষের প্রতি লক্ষ্য রেখে এবং আগাগোড়া সম্পূর্ণ নাটকের প্রতি নজর না করে ওথেলোর চরিত্রে রূপ দেয় তার চোখে হত্যাকারী ওথেলোই কেবল ভাসতে থাকে এবং ফলে প্রথম অংকেই সে চোখ বিঘূর্ণিত করতে এবং দাঁত কড়মড় করতে শুরু করে।

"কিন্তু টমাসো স্যালভিনি নিজের চরিত্রের পরিকল্পনা করার সময়ে অনেক বেশী হিসেব করে চলতেন। আবার 'ওথেলো'র কথাই ধর। ওথেলোর প্রথম প্রবেশকালের সেই যৌবনসুলভ আবেগপ্রবণ ভালবাসার প্রকাশ থেকে সুরু করে শেষ অংকে ঈর্ষাকাতর হত্যাকারী পর্যন্ত চরিত্রের সমস্ত অংশ সম্পর্কে তিনি থাকতেন সম্পূর্ণরূপে ওয়াকিবহাল। তাঁর অন্তর আত্মার মধ্যে আবেগের যে ক্রমোন্নয়ন হত তাকে তিনি অঙ্কের হিসেবে পর পর উন্মুক্ত করে যেতেন।

"ব্যাপারটা আরও সহজে বোঝাবার জন্যে একটা উদাহরণ দিই।

"মনে কর তুমি 'হ্যামলেট' অভিনয় করছ, যে চরিত্র আত্মিক বর্ণ্যাঢ্যতার বিচারে অত্যন্ত জটিল। এর মধ্যে আছে মায়ের অন্যের প্রতি ভালবাসায় পুত্রের ক্ষিপ্ততা—'Or ere those shoes were old' তিনি একদা যে স্বামীকে ভালবাসতেন তাঁকে ভুলে গেছেন। তার মধ্যে আবার তার বাবা যে জগতে রয়েছেন সেখান থেকে তাঁর রহস্যময় সান্নিধ্যের অভিজ্ঞতা। ঐ অন্য জগতের কথা যখন তিনি জানতে পারলেন এই জগতের পুরনো অর্থ তাঁর কাছে হারিয়ে গেল। চরিত্রের মধ্যে একই সঙ্গে মানুষের অস্তিত্বের বেদনাময় অভিজ্ঞতা আর তার সঙ্গে এমন একটা কর্তব্য সম্পন্ন করার আহ্বান, যা করা তাঁর সাধ্যের অতীত অথচ যা সম্পন্ন না হলে কষ্টভোগ থেকে তাঁর পিতার মুক্তি নেই। এই চরিত্রের অভিনয়টি করতে তোমার মধ্যে মায়ের প্রতি প্রগাঢ় ভালবাসাজনিত অনুভূতি থাকা দরকার, থাকা দরকার এক তরুণীর প্রতি প্রেমের বোধ, তাঁর মৃত্যু, প্রতিশোধস্পৃহা, নিজের মায়ের মৃত্যুর বিভীষিকা, হত্যা এবং কর্তব্য সমাপনান্তে মৃত্যুর প্রতীক্ষা। এই সমস্ত অনুভূতিগুলোকে একটা পাত্রে ফেলে নড়াচাড়া কর, দেখবে কি মারাত্মক জটিলতারই সৃষ্টি হয়।

"কিন্তু এই সমস্ত অভিজ্ঞতাগুলো যদি তুমি অভিনয়াংশের পরিপ্রেক্ষিত অনুযায়ী যুক্তিপূর্ণ, শৃঙ্খলাবদ্ধ এবং আনুক্রমিক আকারে সাজিয়ে রাখ এই জটিল চরিত্রের প্রয়োজন অনুযায়ী বিভিন্ন অংশে, তাহলে তুমি একটা সুগঠিত কাঠামো লাভ করতে পারবে, লাভ করবে একটি সুসমন্বিত রেখা, যার মধ্যে তার বিভিন্ন অংশের পারস্পরিক সম্পর্ক এক অগ্রসরমান গভীর অন্তরাত্মার ট্যাজেডীর পক্ষে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ।

"কেউ কি এই চরিত্রের সম্পূর্ণ পরিপ্রেক্ষিত হিসেবের মধ্যে না রেখে এর কোন একটাও অংশ প্রতিফলিত করতে পারে? উদাহরণস্বরূপে ধর যদি তুমি নাটকের সুরুতে তার মায়ের প্রেমের চাপল্যে তার আতঙ্কিত ভাবটি ভালমত না ফুটিয়ে তুলতে পার, তাহলে মায়ের সঙ্গে তার সেই বিখ্যাত দৃশ্যের প্রস্তুতিপর্ব সম্পন্ন হবে না।

"যদি তুমি হ্যামলেটের প্রতি পরলোক থেকে প্রেতাত্মার বাণী শোনার ফলে

তার যে অনুভূতি সেটা প্রকাশ করতে না পার, তাহলে তার সেই সংশয়, তার সেই জীবনের অর্থ খোঁজা, প্রিয়ার সঙ্গে তার বিচ্ছেদ, তার সেই সব আচরণ যাতে অন্যের কাছে সে অস্বাভাবিক বলে মনে হয়, এ সবের কোন অর্থই বোধগম্য হবে না।

"এ সবের থেকেই কি বোঝা যায় না যে, হ্যামলেটের চরিত্রে যে অভিনেতা অভিনয় করবে, প্রথম থেকেই তাকে যত্ন করে তার প্রথম দিককার দৃশ্যের অভিনয়কেও সাজাতে হবে কারণ যখন তার বর্দ্ধিত আবেগ উন্মুক্ত হচ্ছে, তখন কত কিছুই না তার কাছে প্রত্যাশার আছে।

"এই ধরণের প্রস্তুতির যে ফল তাকেই আমরা বলি 'পরিপ্রেক্ষিত বিচার সামনে রেখে অভিনয়'।

"একটি পার্ট যখন এগিয়ে চলে আমাদের মনে দুটো পরিপ্রেক্ষিত বোধ থাকে। একটা হল চরিত্রের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত আর অন্যটার সম্পর্ক তার নিজস্ব ব্যক্তিসত্তার সঙ্গে। প্রকৃতপক্ষে নাটকের চরিত্র হিসেবে হ্যামলেটের নিজস্ব কোন পরিপ্রেক্ষিত বিচারের বোধ নেই। সে জানে না তার ভবিষ্যতের গর্ভে কি লুকানো আছে অথচ যে অভিনেতা সেই পার্ট করবে তাকে এই জিনিসটি সদা সর্বদা মনে রেখে চলতে হয়, তাকে সব সময়েই সেই পরিপ্রেক্ষিতের কথা মনে রেখে চলতে হয়।"

"শততম অভিনয়রজনীতে শেষে কি ঘটবে, তা ভুলে যাওয়া কেমন করে সম্ভব?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"না তা তুমি পার না, পারার দরকারও নেই," টর্টসভ বুঝিয়ে বললেন। "যদিও চরিত্রের জানার কথা নয় কি আছে সামনে, তবু পার্টটি করার জন্যে পরিপ্রেক্ষিতকে সামনে রাখার দরকার যাতে করে অভিনেতা তার বর্তমানকে ঠিকমত বুঝতে পারে, পেরে নিজেকে ঠিকমত বিকশিত করতে পারে।

"একটা পার্টের ভবিষ্যৎ নিহিত আছে তার চরম উদ্দেশ্যের মধ্যে। চরিত্রটিকে সেই পথে চলতে দাও। চলতে চলতে যদি অভিনেতা তার সম্পূর্ণ চরিত্রটি এক লহমার জন্যে মনে করে তাতে কোন ক্ষতি নেই। তা কেবল তার প্রতি খণ্ডাংশের জীবনরূপের অর্থবহতা সুস্পষ্ট করে তুলবে এবং তার মনোযোগকে অধিকতর আকর্ষণে টেনে রাখবে।

"ধরে নেওয়া যাক যে তুমি আর পল ওথেলো এবং ইয়াগোর মধ্যেকার একটি দৃশ্য অভিনয় করছ। তখন তোমার এই কথা মনে রাখা কি উচিত নয় যে মাত্র গতকালই তুমি সাইপ্রাসে এসেছ, চিরকালের জন্যে তুমি ডেসডেমনার সঙ্গে আবদ্ধ এবং তোমার জীবনের সর্বাপেক্ষা সুন্দর দিনগুলি তুমি কাটাচ্ছ—তোমার হানিমুনের দিনগুলি?

"তা না হলে আরম্ভের দৃশ্যে যে আনন্দপূর্ণতা তোমার মধ্যে থাকা দরকার, তা তুমি কোথায় পাবে? এটি আরও গুরুত্বপূর্ণ এই কারণে যে নাটকটির মধ্যে আনন্দের রং এত কম। উপরন্তু এই সময়ে এক মুহূর্তের জন্যে একথা মনে করাটা কি কম গুরুত্বপূর্ণ যে এই দৃশ্যের পর থেকেই তোমার জীবনের সৌভাগ্যের তারাটি অস্ত যাবে এবং এই ভাগ্যের পতন কেবল ক্রমান্বয়ে সুস্পষ্ট হওয়া দরকার? বর্তমান এবং ভবিষ্যতের মধ্যে একটা উজ্জ্বল তুলনামূলক বৈষম্য থাকা দরকার। প্রথমটি যত প্রভাময় দ্বিতীয়টি তেমনিই অন্ধকার।

"বর্তমানের ক্রিয়াকে সঠিকভাবে নির্দ্ধারিত করবার জন্যে অতীত এবং ভবিষ্যতের দিকে একবার দ্রুত দৃষ্টিসঞ্চালন করে নেওয়ার প্রয়োজন এবং সম্পূর্ণ নাটকের সঙ্গে বর্তমানের সম্পর্ক যত তুমি ভালভাবে অনুভব করতে পারবে, তোমার মনোযোগ ততই তুমি পূর্ণমাত্রায় তার প্রতি প্রয়োগ করতে পারবে।

"এবার কোন পার্টের জন্যে তোমাদের প্রয়োজনীয় পরিপ্রেক্ষিতের ভিত্তিভূমি প্রস্তুত হল," এই কথা বলে টর্টসভ শেষ করলেন।

কিন্তু আমি সন্তুষ্ট হতে না পেরে এই প্রশ্ন দিয়ে ওঁকে আরও ঠেলে নিয়ে গেলাম:

"কেন অভিনেতার নিজের সেই অন্য পরিপ্রেক্ষিত বিচার থাকা দরকার?"

"কোন চরিত্রের অভিনেতা হিসেবে তার আপন পরিপ্রেক্ষিত বিচার থাকা এইজন্যে দরকার যে তা হলে সে তার নিজের সৃষ্টি-ক্ষমতাকে পরিমাপ করতে পারবে এবং বহিরঙ্গের দিক থেকে চরিত্রকে সঠিকভাবে প্রকাশ করতে পারবে, তাকে সঠিকভাবে খণ্ডিত করতে পারবে এবং তার পার্টের জন্যে যে মালমশলা প্রস্তুত করে রেখেছে নিজের মধ্যে, তার যুক্তিপূর্ণ প্রয়োগ করতে পারবে। ওথেলো এবং ইয়াগোর মধ্যেকার ঐ একই দৃশ্যটা নাও। ওথেলোর ঈর্ষাপরায়ণ আত্মার মধ্যে সন্দেহ প্রবেশ করছে চুরি করে এবং প্রবেশ করে ধীরে ধীরে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হচ্ছে। যে অভিনেতা ওথেলোর ভূমিকায় অভিনয় করছে, তাকে মনে রাখতে হবে যে ঐ স্থান থেকে নাটকের শেষ পর্যন্ত আবেগের অনেক চড়াই পথ তাকে উত্তীর্ণ হতে হবে। প্রথম দৃশ্যে যদি সে ভেঙে পড়ে, যদি তার আবেগকে ক্রমশঃ প্রকাশের অপেক্ষায় না রেখে সবটুকু একসঙ্গে প্রকাশ করে ফেলে, তা হলে সে ঘোরতর বিপদজনক অবস্থার মধ্যে গিয়ে পড়বে। এই স্থানে তার শক্তির অপপ্রয়োগ হয়ে গেলে তার সমস্ত পার্টটা এলোমেলো হয়ে পড়বে। তাই তাকে বিজ্ঞ হতে হবে, হিসেব করে চলতে হবে এবং সর্বদা তার দৃষ্টি রাখতে হবে নাটকের চূড়ান্ত পরিণতির দিকে। 'শৈল্পিক আবেগের ওজন হয় সেরের বাটখারায় নয়, ছটাকের বাটখারায়।'

"আমাদের এ কথা কখনই ভোলা উচিত নয় যে পরিপ্রেক্ষিতের একটি অতি

গুরুত্বপূর্ণ অন্তর্নিহিত গুণ আছে। পরিপ্রেক্ষিত বিচার আমাদের ভিতরের অভিজ্ঞতা এবং বাইরের ক্রিয়া উভয়ের মধ্যেই আনে প্রসার, আনে গতিবেগ, যার সমস্তই আমাদের সৃষ্টিশীল কার্যক্রমের পক্ষে অতি প্রয়োজনীয়।

"মনে কর তুমি পুরস্কারের জন্যে দৌড়াচ্ছ কোন প্রতিযোগিতায়। কিন্তু দীর্ঘ সময় ক্রমাগত জোরে দৌড়ানর বদলে কুড়ি পা অন্তর একবার করে থামলে। যদি তা কর তাহলে কখনই তুমি তোমার নির্দিষ্ট পদক্ষেপ ফিরে পাবে না অথবা কোন গতিবেগ অর্জন করতে পারবে না। অথচ দৌড়ের পক্ষে তা হচ্ছে অতি গুরুত্বপূর্ণ।

"আমাদের অভিনেতাদের সামনে সেই একই সমস্যা। যদি আমরা আমাদের রোলের প্রতিটি অংশের শেষে একবার করে থমকে থাকি, থেকে আবার তারপর পরবর্তী পর্যায় আরম্ভ করি তাহলে কখনো আমাদের প্রচেষ্টায়, আমাদের ইচ্ছায় বা আমাদের কর্মে গতিবেগ সঞ্চারিত করতে পারব না। অথচ তা আমাদের করতেই হবে কারণ এই গতিবেগ আমাদের অনুভূতি, ইচ্ছা, চিন্তা, কল্পনা প্রভৃতিকে ধাক্কা দিয়ে, নাড়া দিয়ে প্রজ্জ্বলিত করে তোলে। অল্প দৌড়েই তোমার নিজেকে শেষ করে ফেলা চলে না। তোমাদের থাকা দরকার গভীরতা, মনের মধ্যে থাকা দরকার পরিপ্রেক্ষিত বিচার, থাকা দরকার দূরবর্তী চরম লক্ষ্যের প্রতি নজর।

"যা আমি বললাম তা ধ্বনি, সংলাপ, গতি, ভঙ্গী, ক্রিয়া, মুখের অভিব্যক্তি এবং বেগমাত্রার ছন্দ, সবেতেই সমানভাবে প্রযোজ্য। এই সমস্ত ক্ষেত্রেই আলগা দেওয়া খুব বিপদজনক। আলগা দেওয়া মানেই সব বিপর্যস্ত হতে দেওয়া।

"তোমার শারীরিক ক্ষমতার সঠিক পরিমাপ করতে পারার জন্যে এবং রক্ত-মাংসের চরিত্রে প্রাণসঞ্চার করার জন্যে কতটা শক্তি, কতটা উপায় তোমার অধিগত তার পরিমাপ করার জন্যে তোমাকে খুব হিসেবী হতে হবে।

"এগুলিকে নিয়ন্ত্রিত করার জন্যে কেবল যে তোমাদের অভ্যন্তরীণ ক্ষমতার প্রয়োজন তাই নয়, প্রয়োজন নাট্যশিল্পীর পরিপ্রেক্ষিত বিচারও।

"এখন, যখন কোন চরিত্রে বা নাটকে পরিপ্রেক্ষিত বিচার জিনিসটার সঙ্গে তোমাদের পরিচয় হল তখন দেখ ত একবার ভালমত চিন্তা করে, তোমাদের সেই পুরানো পরিচিত অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখার সঙ্গে এর অতি ঘনিষ্ঠ মিল আছে কিনা?

"অবশ্যই ও দুটো এক নয়। তবে দুটোর মধ্যে নিবিড় সম্পর্ক বর্তমান আছে। একে অন্যের ঘনিষ্ঠ সহায়ক। পরিপ্রেক্ষিত বিচার সমগ্র নাটক জুড়ে বিচরণের পথ, যে পথ ধরে অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখার যাতায়াত।

"দুটি উপাদানের যোগাযোগেই সব কিছু ঘটে—পরিপ্রেক্ষিত বিচার এবং অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ারেখা। এদের মধ্যেই নিহিত আছে সৃষ্টি-শীলতার, শিল্পের এবং অভিনয়ের প্রতি আমাদের দৃষ্টিভঙ্গীর প্রধানতম উপাদান।"

একাদশ পরিচ্ছেদ

গতির মধ্যে ছন্দলয়

এক

আজ বিদ্যালয় প্রেক্ষাগৃহের দেয়ালে একখানি প্ল্যাকার্ড ঝুলতে দেখলাম। তাতে লেখা : "ছন্দ ও লয়"।

বোঝা গেল যে আমাদের কাজ একটা নতুন পর্যায়ে এসে পৌছেছে।

"পরিচালক বললেন "অনেক আগেই আমার তোমাদের কাছে ছন্দ ও বেগ-মাত্রা সম্বন্ধে বলা উচিত ছিল। উচিত ছিল যে সময়ে তোমরা মঞ্চে অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল অবস্থা তৈরী সম্পর্কে পাঠগ্রহণ করছিলে (অভিনেতার প্রস্তুতি, চতুর্দশ অধ্যায়)। কারণ সে পর্যায়ে অভ্যন্তরীণ ছন্দ এবং বেগমাত্রা বা লয় একটা অতি গুরুত্বপূর্ণ বস্তু।

"যে কারণে তখন সে কথা বলি নি, তা হচ্ছে পরে বললে তোমাদের উপলব্ধি করার কাজ সহজ হবে।

"যখন বহিরঙ্গের ছন্দ এবং লয় শারীরিক ক্রিয়ার মধ্যে দিয়ে প্রতিফলিত হয় তখনই অভ্যন্তরীণ ছন্দ ও লয়ের কথা বলা সুবিধাজনক, সহজে বোঝানো যায়। এই অবস্থায় জিনিসটা হয় দৃশ্যমান, কেবল অনুভূতির গোচর এবং অদৃশ্য নয়। যতক্ষণ ব্যাপারটা তোমাদের দৃষ্টির অগোচর ছিল, ততক্ষণ পর্যন্ত আমি এ সম্বন্ধে কিছু বলি নি এবং তার অনেক পরে এখন বলছি তার কারণ হচ্ছে এখন আমরা দৃশ্যগোচর বহিরঙ্গের ছন্দ এবং বেগমাত্রার পর্যায়ে এসে পৌছেছি।

"লয় বা টেম্পো হল কোন খণ্ডাংশের সমান মাপের ইউনিটগুলোর দ্রুতি বা ধীরতা।

"ছন্দ হল ইউনিটগুলির পরিমাণগত সম্পর্ক, নির্দিষ্ট বেগমাত্রার এবং অংশে ইউনিটের দৈর্ঘ্যের সঙ্গে গতির এবং ধ্বনির সম্পর্ক।

"একটি খণ্ডিতাংশ বা তাল হল ক্রমাবর্তিত অনেকগুলি মাত্রার সমষ্টি, যা একটা করে ইউনিট হিসেবে ধরে নেওয়া হয় এবং যা একটা করে মাত্রার ওপরে জোর দেওয়াতে স্পষ্ট হয়ে ওঠে"—রাখামানভের দেওয়া একটা তৈরী বিবৃতি থেকে উনি এটুকু পাঠ করলেন।

"বুঝলে তো ?" পড়া শেষ করে উনি জিজ্ঞাসা করলেন।

আমরা বিব্রতভাবে স্বীকার করলাম যে উনি যা পড়লেন তার বিশেষ কিছু বুঝি নি।

"কোন বৈজ্ঞানিক ফরমুলার বিরূপ সমালোচনা না করেও," টটসভ বলে চললেন, "আমি মনে করছি যে যখন এখনো তোমাদের ব্যক্তিগতভাবে ছন্দ ও লয় সম্পর্কে কোন অভিজ্ঞতা হয় নি তখন এই সব ফরমুলা তোমাদের বিশেষ কাজে লাগবে না।

"বিপরীতপক্ষে পাণ্ডিত্যপূর্ণভাবে অগ্রসর হলে ছন্দ ও লয়ে সহজ আনন্দটুকু তোমরা গ্রহণ করতে পারবে না এবং মঞ্চে ছন্দ ও লয় নিয়ে খেলনার মত খেলার আনন্দ থেকে বঞ্চিত হবে। অথচ এ নিয়ে ঠিক এই জিনিসটাই তোমাদের করতে পারা দরকার, বিশেষত এই প্রাথমিক পর্যায়ে। যদি তোমরা ছন্দকে তোমাদের ভেতর থেকে নিংড়ে বার করতে যাও অথবা ভ্রূ কুঁচকে যেন কোন শক্ত অংকের সমাধান করছ এমনভাবে ছন্দের জটিল তারতম্যের সমস্যার সমাধান করতে যাও তাহলে সেটা হবে খুবই খারাপ।

"সুতরাং বৈজ্ঞানিক ফরমুলা এক পাশে সরানো থাক। এস আপাতত ছন্দ নিয়ে একটু খেলা করা যাক।

"দেখ এই সেই খেলনা যা নিয়ে তোমাদের খেলতে হবে। আমি রাখামানভকে জায়গা ছেড়ে দিচ্ছি।"

টর্টসভ এবং তাঁর সেক্রেটারি প্রেক্ষগৃহের অন্য ধারে চলে গেলেন! এদিকে রাখামানভ মঞ্চের ওপরে কয়েকটি সময়মাপক মেট্রোনম্ যন্ত্র এবং প্রহরী খাড়া করলেন। সবচেয়ে বড় যন্ত্রটা মধ্যের একটা বড় টেবিলের ওপরে রাখা হল, আর তার পাশে আরও ছোট ছোট টেবিলে আরও ছোট ছোট তিনটে যন্ত্র রাখা হল। সবচেয়ে বড় যন্ত্রটি জোরে চালিয়ে দেওয়া হল দশ নম্বরের প্যাঁচে।

"শোন বন্ধুগণ," বললেন রাখামানভ, "এই বড় মেট্রোনম্ যন্ত্রটি এখন ধীরে ধীরে টিক্ টিক্ করবে। দেখ কত ধীরে:

এক···এক···ধীর...এক—(এবং) ধীর!

"দশম সংখ্যাটি বাস্তবিক লক্ষ্যনীয়।

"এবার ইণ্ডিকেটারের ওজনটি একটু নিচের দিকে নামিয়ে দিলে পাশে সাধারণ ধীর গতি। এটা আগের থেকে একটু দ্রুত।

"শোন: এক···এক···এক···

"ওজনটা আর একটু নামিয়ে দেওয়া যাক নিচের দিকে। দেখ এখন কেমন হয়: এক-এক-এক। আরও দ্রুত আনদানতে থেকে এলেগ্রো!

"এবার প্রেস্‌তো তারও দ্রুত !

"এবং এবার প্রেস্‌তো প্রেস্‌তিসিমো।

"এগুলি সবই দ্রুতির হার। মেট্রোনামের পেণ্ডুলামে যতগুলো দাগ, এতে ততগুলিই আছে। কি অদ্ভুত বুদ্ধিপ্রযুক্ত যন্ত্র এটি !"

এর পরে মেট্রোনমকে আবার দশ নম্বর স্পীডে বেঁধে প্রতিটি আঘাত দুভাগে, প্রতিটি তিনভাবে, প্রতিটি চারভাগে, পাঁচভাগে ছয়ভাগে ভাগ করে একটি হাতঘণ্টা নিয়ে বাজাতে লাগলেন।

"এক…দুই। বাজল। এক…দুই। বাজল।" রাখামানভ দুইয়ের গণনা বাজিয়ে দেখলেন।

"এবার : এক…দুই…তিন। বাজল। এক…দুই…তিন। বাজল। এ হল তিন মাত্রার বাজনা।

"এবং এবার এক…দুই…তিন…চার। বাজল। এইভাবে চলবে, এ চার মাত্রার বাজনা।"

এর পরে ছোট মেট্রোনম্‌গুলোর মধ্যে একটা নিয়ে চালিয়ে দিলেন বড়টির দ্বিগুণ স্পীডে। বড়টির একটি আঘাত ছোটটির দুটি আঘাতের সামিল হল।

দ্বিতীয় ছোট মেট্রোনমটি চতুর্গুণ বেগে বাজতে লাগল আর তৃতীয়টি টিক্‌ টিক্‌ করতে লাগল বড় মেট্রোনমের তুলনায় আটগুণ দ্রুত বেগে।

"দুঃখের বিষয় আমাদের চতুর্থ বা পঞ্চম মেট্রোনম্‌ নেই। থাকলে সেগুলো ষোলগুণ এবং বত্রিশগুণ জোরে করে দিতাম। তাহলেই মজাটা জমত !" বললেন রাখামানভ্‌।

কিন্তু বেশীক্ষণ ওঁকে আফশোস করতে হল না কারণ সঙ্গে সঙ্গে টর্টসভ এগিয়ে এলেন ওঁর সাহায্যের জন্যে। তারপর উনি আর পল টেবিলের ওপরে চাবির সাহায্যে ষোলগুণ এবং বত্রিশগুণের ছন্দের শব্দ তুললেন।

ছোট মেট্রোনমগুলো কেবলমাত্র আরম্ভের সময়ে বড় মেট্রোনমের সঙ্গে একসঙ্গে বাজল। তারপর প্রত্যেকটা শব্দ নিজের নিজের খুশীমত চলতে লাগল, মনে হল যেন সবটাই বিশৃঙ্খল, কেবল আবার সেই এক সেকেণ্ডের পরে শৃঙ্খলাবদ্ধভাবে একসঙ্গে বাজল।

তার ফল হল যেমন পুরো একটা অর্কেস্ট্রা ধ্বনিতে পরিপূর্ণ থাকে ঠিক তেমনি। বিভিন্ন বীটগুলোকে সেই বিক্ষিপ্ত ধ্বনিতরঙ্গের মধ্যে থেকে চিনে নেওয়া দুষ্কর অথচ এক মুহূর্তের জন্যে তাদের শেষে সেই সুশৃঙ্খল ঐক্যবদ্ধ ধ্বনিসমন্বয়।

এই এলোমেলো ভাব আরও বেড়ে গেল। দুগুণ, চৌগুণ প্রভৃতি সমছন্দের সঙ্গে মিশল এসে তিনগুণ, ছয়গুণ নয়গুণ প্রভৃতি অসমমাত্রিক ছন্দ। এই সমন্বয় আরও এলোমেলো ভগ্নাংশকৃত শব্দের সৃষ্টি করল।

ধ্বনির এই অকল্পনীয় হুল্লোড় টর্টসভকে আনন্দিত করে তুলল।

"শোন ভাগ করে ধ্বনির এই গোলকধাঁধার মধ্যে কি দারুণ শৃঙ্খলা! এই সংগঠিত বিশৃঙ্খলার মধ্যে কি চমৎকার সমন্বয়!" উনি চেঁচিয়ে বলে উঠলেন। আমাদের জন্যে এটা সৃষ্টি হল অলৌকিক বেগমাত্রা ও ছন্দের সাহায্যে। এই অসাধারণ ব্যাপারটিকে এবার বিশ্লেষণ করে দেখা যাক, দেখা যাক এর বিভিন্ন অংশগুলিকে বিচার করে।

"ধর টেম্পো, অর্থাৎ বেগমাত্রা, লয়, সময়।" এই সময়ে টর্টসভ বড় মেট্রোনমটির দিকে ইঙ্গিত করলেন। যান্ত্রিক বিচারবুদ্ধিহীন পরিমাপ।

"বেগমাত্রা হল দ্রুততা অথবা নীরবতা। বেগমাত্রা ক্রিয়াকে ত্বরান্বিত অথবা বিলম্বিত করে, সংলাপকে দ্রুত অথবা শ্লথ করে।

ক্রিয়া সম্পন্ন করা বা শব্দ উচ্চারণ করাতে সময় লাগে।

"বেগমাত্রা বাড়িয়ে দিলে ক্রিয়ার জন্যে সময় থাকে অল্প, কথার জন্যে সময় থাকে অল্প, ফলে মানুষকে দ্রুত ক্রিয়া অথবা কথা বলা সম্পাদন করতে হয়।

"বেগমাত্রা যদি হ্রাস করা যায় তাহলে ক্রিয়ার জন্যে অথবা বাক্যের জন্যে বেশী সময় পাওয়া যায়। ক্রিয়া সম্পাদন করার জন্যে, যা গুরুত্বপূর্ণ তার সবটুকু ঠিকমত বলার জন্যে বেশী সুযোগ পাওয়া যায়।

"এবার এই বীট্।" এখানে রাখামানভ যে ঘণ্টাটা বাজাচ্ছিলেন তার প্রতি ইঙ্গিত করলেন। "বড় মেট্রোনমের সঙ্গে পুরো সামঞ্জস্য রেখে যান্ত্রিক নির্ভুলতার সঙ্গে এ কাজ করে।

"বীট বা মাত্রা হল সময়ের মাপ। কিন্তু নানারকমের বীট আছে। তাদের ব্যাপ্তী বেগমাত্রাকে, দ্রুততাকে কজা দিয়ে আটকে রাখে। তাই যদি হয় তাহলে তার থেকে দাঁড়ায় যে আমাদের সময়ের পরিমাপ হয় বিভিন্ন প্রকারের।

"মাত্রা হল একটা প্রচলিত আপেক্ষিক ধারণা। বস্তুর তল পরিমাপ করে যা দিয়ে, এ তার সদৃশ নয়।

"সে মাপ বা মাপনদণ্ড সর্বদাই সমান। সে কথনও পরিবর্তন করা যায় না। কিন্তু সময়ের পরিমাপক যে মাত্রার বীট তা সব সময়েই পরিবর্তিত হচ্ছে।

"ছোট মেট্রোনমগুলো এবং পল ও আমি তাদের পরিবর্তে যে বীট দিচ্ছিলাম, সব কি বোঝাতে চাইছে? যা বোঝাতে চাইছে তাকেই বলি ছন্দ।

"ছোট ছোট মেট্রোনমগুলির সাহায্যে আমরা একটা তালের মধ্যেকার সময়ের ভাগগুলো ভেঙে ফেলি এবং নানা আকৃতির খণ্ড অংশ তৈরী করি।

"তার মধ্যে আবার আমরা একটি নির্দিষ্ট তালকে ভেঙে নানা ভাগের সমন্বয়, নানা ছন্দের সৃষ্টি করি।

"অভিনয়ে একই জিনিস ঘটে। আমাদের সংলাপ বা ক্রিয়া সময় মেপে

চলে। ক্রিয়া চলার পথে নানা প্রকারের গতি বা নড়াচড়া দিয়ে এবং বিরতি দিয়ে মাঝখানের সময়কে আমরা পূর্ণ করি। সংলাপ চলাকালে মধ্যবর্তী সময়টা বিভিন্ন দৈর্ঘের ধ্বনি দিয়ে এবং তাদের মধ্যেকার বিরতিগুলো দিয়ে পূর্ণ করে।

"এখানে অত্যন্ত সহজ ফরমূলার সমন্বয় দিয়ে একটি মাপ বা তাল তৈরী হয়: ১।৪ যোগ ২।৮ যোগ ৪।১৬ যোগ ৮।৩২ মি. ৪।৪ গুণ সময়ের একটা মাপ।

"এই ছন্দ অনেকগুলো পৃথক মুহূর্ত দিয়ে তৈরী, যে সব মুহূর্তগুলো সম্পর্কে একটা ধারণা করা যায় এবং যে সব মুহূর্তগুলো সময়ের একটা মাপ বা তালকে বিভিন্ন মাত্রায় ভাগ করে। এ নিয়ে অসংখ্য রকমের পৃথককরণ সমন্বয়করণ ইত্যাদি হতে পারে। যদি তোমরা এই মেট্রোনমগুলোর সমন্বিত ধ্বনি শোন তাহলে তার মধ্যে সবচেয়ে জটিল এবং বিভিন্ন ছন্দের ফরমূলার ছন্দ-সমন্বয় করবার জন্যে তোমাদের যা যা প্রয়োজন তার সব কিছুই খুঁজে পাবে।

"মঞ্চের ওপরকার যৌথ ক্রিয়া ও সংলাপে ছন্দ ও বেগমাত্রার গোলমালের মধ্যে থেকে যে যে ছন্দ বা লয় তোমাদের দরকার তা তোমাদের খুঁজে বার করতে হবে যাতে করে তুমি যে চরিত্রে অভিনয় করছ, তার কথার, গতির, আবেগের, স্পীডের পৃথক রেখা খুঁজে পাও।

"সাধারণভাবে মঞ্চের ওপরে তোমার চারপাশে দ্রুতি ও ধীরতার যে গোলমাল চলছে, সেই সংগঠিত গোলমালের মধ্য থেকে নিজের নিজের ছন্দটি পৃথক করে খুঁজে পেতে অভ্যস্ত হয়ে উঠতে হবে তোমাদের।

দুই

"আজ আমরা ছন্দ লয়ের খেলা খেলব।" টর্টসভ ক্লাসে এসে এই কথা ঘোষণা করলেন। "ছোট ছোট বাচ্ছাদের মত আমরা হাতে তালি বাজাব। দেখবে যে বড়দেরও তাতে মজা বড় কম হয় না।"

এই কথা বলে উনি একটি মেট্রোনমের অত্যন্ত ধীর টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে তালি দিতে লাগলেন।

এক…দুই…তিন…চার, আবার;

এক…দুই…তিন…চার, আর একবার;

এক…দুই…তিন…চার, চলুক।"

দু' এক মিনিটকাল পর্যন্ত আমরা প্রথম বীটে তালি দিয়ে চললাম। একত্রে আমরা প্রতি "এক" বীটে জোরে একটা করে তালি দিলাম।

তবে শেষ পর্যন্ত দেখা গেল খুব একটা মজায় ব্যাপার হচ্ছে না ব্যাপারটা। এতে খানিকটা ঝিমোনির সৃষ্টি হচ্ছে। এতে সৃষ্টি হচ্ছে একঘেয়েমী, মন্থরতা এবং আলস্য। প্রথমে আমাদের তালি বাজানো হচ্ছিল বেশ জোরের সঙ্গে। তবে ক্রমশ যখন সেই নিরুত্তাপ আবহাওয়ার অনুভূতি আমাদের মধ্যে প্রবেশ করছিল, তখন তালির শব্দ ক্রমশ মৃদু হয়ে আসছিল এবং আমাদের মুখগুলি বেশী ক্লান্ত দেখাছিল।

এক....দুই...তিন...চার, আবার ;

এক...দুই...তিন...চার, আর একবার ;

এক...দুই...তিন...চার,"

ব্যাপারটা আমাদের কি রকম নিদ্রালু করে দিচ্ছে!

"আমি দেখছি তোমরা ব্যাপারটায় আদৌ কোন মজা পাচ্ছ না। দেখছি একটু পরেই তোমাদের নাক ডাকতে সুরু করবে!" এই মন্তব্য করে টর্টসভ আমাদের এই খেলায় কিছু পরিবর্তন আনবার চেষ্টা করলেন। "তোমাদের জাগিয়ে তোলবার জন্যে তালের একই ধীর গতি রেখে দিয়ে প্রত্যেকটার মধ্যে দুটি করে জোর রাখছি। সকলে একসঙ্গে কেবল 'এক' মাত্রায় নয়, 'এক' এবং 'তিনে' তালি দাও এইভাবে :

"এক...দুই...**তিন**...চার, আবার ;

এক...দুই...**তিন**....চার, আর একবার ;

এক....দুই...**তিন**...চার, এমনি চলবে।"

এতে ব্যাপারটা খানিকটা জীবন্ত হয়ে উঠল তবে মজা কিছু পাওয়া গেল না।

"এতে যদি না হয় তাহলে একই ধীর সময়কালের মধ্যে চারটে বীটেই জোর দাও।"

যদিও এতে আমরা খুব একটা উত্তেজিত বোধ করলাম না, তা সত্ত্বেও কিছুটা আমরা জাগ্রত হলাম।

"এইবার," টর্টসভ বললেন, "এক একটি সিকি নোটের জায়গায় দুটো করে অষ্টমাংশের নোট দাও, জোর পড়বে প্রত্যেকটি অষ্টমাংশের পঞ্চমটিতে, যেমন :

এক, এবং....**দুই**, এবং....**তিন**, এবং...**চার**, এবং।"

এর ফলে আমাদের সকলকেই উঠে বসতে হল, আমাদের বীটগুলো আরও পরিষ্কার এবং জোর হল।

এইভাবে আমরা কয়েক মিনিট চালিয়ে গেলাম।

যখন টর্টসভ ষোড়শ অংশ অথবা দ্বাত্রিংশ অংশের নোট প্রথম সিকির প্রথম বীটে জোর দিয়ে করতে বললেন আমাদের উদ্দীপনা তখন পুর্ণোদ্যম।

কিন্তু টর্টসভ ওখানেই থামলেন না। ক্রমশ উনি মেট্রোনমের লয় বাড়িয়ে

দিলেন। শেষ পর্যন্ত আমরা তার সঙ্গে আর তাল রাখতে পারলাম না, দেখলাম আমরা পিছিয়ে পড়ছি। এতে আমরা বিব্রত বোধ করলাম। আমরা প্রকৃতপক্ষে গণনার বেগমাত্রা এবং ছন্দের সঙ্গের তাল রাখবার চেষ্টাই করছিলাম। আমাদের কারো কারো ঘাম বেরিয়ে গেল, মুখমণ্ডল রক্তবর্ণ হল, বীট দিতে দিতে আমাদের হাতের তালুতে ব্যথা ধরে গেল। আমরা আমাদের পা লাগালাম, শরীর লাগালাম, মুখ লাগালাম, আমরা আর্তনাদ করে উঠলাম।

"খেলা কেমন করে করতে হয়, শিখলে কি? এখন মজা পাচ্ছ তো?" হাসতে হাসতে টর্টসভ বললেন। "দেখছ ত আমি কত বড় যাদুকর? আমার নিয়ন্ত্রণ কেবল তোমাদের মাংসপেশীর ওপরেই নয়, তোমাদের আবেগের ওপরে, তোমাদের মুডের ওপরেও। আমার ইচ্ছামত আমি তোমাদের ঘুম পাড়িয়ে দিতে পারি অথবা তোমাদের উত্তেজনার চরমে নিয়ে যেতে পারি।

"আমি সত্যি সত্যি যাদুকর নই। কিন্তু বেগমাত্রা বা লয় এবং ছন্দের সেই যাদুশক্তি আছে যাতে অভ্যন্তরীণ মানসিক অবস্থার ওপরে প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করে।"

"আমার মতে এই পরীক্ষা থেকে যা পাওয়া গেল, তা একটা ভুল বোঝার ফল", গ্রীশা আপত্তি জানিয়ে বলল। "আমার কথার যদি কিছু মনে না করেন তো বলি যে আমাদের মধ্যে প্রাণসঞ্চার হচ্ছে লয় ও ছন্দের জন্যে ততটা নয়, যতটা দ্রুতগতির লয়ের জন্যে, যাতে দশগুণ শক্তির দরকার হয়। যে রাতের প্রহরী চিন্তায় পা ঘষে, পাশে হাত চাপড়ায়, সে বেগমাত্রা এবং ছন্দের সাহায্যে নিজেকে গরম করছে না, গরম করছে কেবল অতিরিক্ত নড়াচড়ার সাহায্যে।"

তর্ক না করে টর্টসভ আমাদের আর একটি পরীক্ষা করতে নির্দেশ দিলেন। উনি বললেন:

"আমি তোমাদের একটা ৪।৪ মাপে তাল দেব যার মধ্যে দুটি সিকি নোটের সমান একটি অর্ধনোট এবং সম্পূর্ণ করার জন্যে অবশেষে একটি সিকি নোট বিশ্রাম। আমার জন্যে তালি বাজাও প্রথম অর্ধনোটে জোর দিয়ে।

"এক…দুই, হুম্, চার।
এক…দুই, হুম্, চার।
এক…দুই, হুম্, চার।

"হুম্ শব্দটি দিয়ে আমি সিকি নোটের বিশ্রাম বোঝাতে চাইছি। শেষ সিকি নোটটির ওপর জোর পড়ে ধীরে সংযত ভাবে।"

আমরা কিছু সময় ঐ ভাবে তালি বাজালাম এবং স্বীকার করলাম যে আমাদের ওপরে এর প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হল বেশ রাজকীয় শান্ত মনোভাব, যেটা একটা অভ্যন্তরীণ ব্যাপার।

তারপর টর্টসভ একই পরীক্ষা আবার করলেন, কেবল এবার উনি শেষ সিকি নোটকে অষ্টমাংশ নোটে পরিবর্তিত করে দিলেন। তালটি চলল এইভাবে :

এক—দুই (একটি অর্ধ নোট) হুম্ (সিকি নোট বিশ্রাম), হুম (অষ্টমাংশ নোট বিশ্রাম) এবং একটি অষ্টমাংশ নোট। অথবা :

এক—দুই, হুম্, হুম্, ১।৮। এক-দুই, হুম্, হুম্, ১।৮।

"দেখতে পাচ্ছ শেষ নোটটা অনেক দেরী করে যেন পরের তালের ঘাড়ে গিয়ে পড়ছে? এর হাঁকানোর মত ক্রিয়া পরবর্তী অর্ধমাত্রার স্থির সম্ভ্রান্ত মাত্রাটিকে প্রায় বিশৃঙ্খল করে দিচ্ছে। পরের মাত্রাটি যেন তরুণী কন্যার মতই বেপথুমান।"

এমন কি গ্রীশা তর্ক তুলল না। ও এবার মেনে নিল যে আগের কিছুটা সমাহিত মুডের জায়গায় আমরা যা পেয়েছি তা তেমন বিশৃঙ্খলা নয়। এই ঘটনাটি আমাদের মধ্যে বসে গিয়েছিল। তারপর অর্ধমাত্রার নোটের জায়গায় এল দুটি সিকিমাত্রা এবং পরে এই দুটি সিকিমাত্রার জায়গায় এল অষ্টমাংশ, সঙ্গে বিরতি, তারপর ষোড়শাংশমাত্রা, এর সব কিছুই প্রথম দিক্‌কার অচঞ্চল ভাবটির জায়গায় ছড়ানো বিশৃঙ্খল ভাব এনে দিচ্ছিল।

মধ্যাংশ বাদ দিয়ে এর পুনরাবৃত্তি করা হল, ফলে বিশৃঙ্খলা বেড়ে গেল।

এর পরে আমরা বীটগুলো দুই-দুই, তিন-তিন, চার-চার ইত্যাদি যুগ্মভাবে বাঁধলাম। এতে কম্পমানতা আরও উচ্চ স্তরে পৌছল। পরীক্ষাগুলো দ্রুততর গতিতে পুনরাবৃত্তি করা হল। ফলে নতুন নতুন মুড, সঙ্গে সঙ্গে নতুন নতুন আবেগের সৃষ্টি হল।

আমরা এই জিনিসটা নানা পদ্ধতিতে করলাম। কোনটার জোর পড়ল বেশ পুরু, মোটা হয়ে, তারপর শুকনো খটখটে। কোনটা হাল্কা, কোনটা ভারী, কোনটা উচ্চ, কোনটা নিচু।

এই বিভিন্নতা নানা ছন্দে, নানা লয়ে করা হল এবং তাতে নানা রকমের মুড তৈরী হল।

যে বহুল পরীক্ষা আমরা করছিলাম আমি তার খেই হারিয়ে ফেললাম এবং তাতে আমরা বুঝতে পারলাম যে ছন্দের সাহায্যে সত্যিকার উত্তেজনার অবস্থায় আসা যায় এবং তার মধ্যে থেকে একটা আবেগ করা সৃষ্টি সম্ভব হয়।

যখন সব পরীক্ষাগুলো সম্পন্ন হল তখন গ্রীশার দিকে ফিরে টর্টসভ বললেন :

"আমি বিশ্বাস করি যে এবার তুমি আর ঠাণ্ডার মধ্যে নিজেকে গরম করতে রত সেই নৈশপ্রহরীর সঙ্গে আমাদের তুলনা করবে না এবং স্বীকার করবে যে এই প্রত্যক্ষ ফল নয় এবং ছন্দেরই তৈরী।"

।শার আর কিছুই বলার ছিল না এবং আমরাও পরিচালকের সঙ্গে একেবারে একমত।

"এমন একটা সত্য, যা আমাদের সকলের জানা অথচ যা অভিনেতারা ভুলে যায়, সেই সত্য আবিষ্কার করার জন্যে তোমাদের অভিনন্দন জানাতে হয়। সে সত্য হল: শব্দাংশ, শব্দ, সংলাপ, সক্রিয়তার মধ্যে গতি প্রভৃতির সঠিক মাপ এবং তার সঙ্গে তার সুপরিচ্ছন্ন ছন্দ হল অভিনেতার কাছে গভীর তাৎপর্যপূর্ণ। অথচ তা সত্বেও এ জিনিসটা আমাদের লক্ষ্য না করলে চলবে না যে ছন্দ-লয় এক দ্বি-ধার তরবারি। এ ক্ষতিও করতে পারে, উপকারও করতে পারে। আমরা যদি এটি সঠিকভাবে ব্যবহার করতে পারি তাহলে চেষ্টা ব্যতীতই সঠিক অনুভূতি নিঃসারিত হতে পারে। কিন্তু ভুল ছন্দও আছে যা থেকে ভুল অনুভূতি জাগ্রত হয় এবং উপযুক্ত ব্যবহার না করতে পারলে এ ভুলের হাত থেকে পরিত্রাণ পাওয়া মুস্কিল।

তিন

ছন্দ লয় নিয়ে আজ এক নতুন খেলা বার করলেন টর্টসভ।

"তোমার মিলিটারি ট্রেনিংএর অভিজ্ঞতা আছে কি," পরিচালক সহসা পলকে জিজ্ঞাসা করলেন।

"হ্যাঁ আছে", পল জবাব দিল।

"মিলিটারী ড্রিল করেছ?"

"নিশ্চয়।"

"সেই সময়কার অনুভূতি কি এখনও তোমার মধ্যে আছে?"

"সম্ভবত আছে।"

"মনে আনবার চেষ্টা কর।"

"মনে পড়বার কোন রাস্তা দরকার।"

টর্টসভ বসে ছিলেন। পায়ের ডগা দিয়ে মার্চ্চ করার ছন্দে শব্দ করতে লাগলেন। পলও তাঁকে অনুসরণ করল। ভানিয়া মারিয়া এবং সকল ছাত্র-ছাত্রীরাই তাতে যোগ দিল এবং ফলে সম্পূর্ণ ঘরটাই মিলিটারি মার্চের মাপা ছন্দে গম্ গম্ করে উঠল।

মনে হতে লাগল যেন এক সৈন্যদল ঘরের মধ্যে দিয়ে মার্চ করে করে যাচ্ছে। এই ধারণাটা আরও শক্তিশালী করে তোলবার জন্যে টর্টসভ কেটল ড্রামের কড়্ কড়্ শব্দের অনুকরণে একটা ছন্দ বাজাতে আরম্ভ করলেন।

আমরা আরও কিছু কিছু শব্দ যোগ করলাম এবং সব মিলিয়ে বাস্তভাণ্ডসহ কুচকাওয়াজের মত হয়ে উঠল ব্যাপারটা। হাত এবং পা দিয়ে শুকনো কাটা কাটা ঘা দিতে থাকার ফলে আমাদের নিজেদের সোজা হতে হল এবং মনে হতে লাগল যে আমরা এক মিলিটারি ড্রিল করে চলেছি।

এইভাবে ছন্দ-লয়ের সাহায্যে টর্টসভ মনোমত ফললাভ করলেন।

অল্প কিছুক্ষণ থেমে বললেন :

"এবার আমি একেবারে পৃথকভাবে বাজাব শোন!

র‍্যাপ—র‍্যাপ, র‍্যাপ—র‍্যাপ, র‍্যাপ—র‍্যাপ—র‍্যাপ।

র‍্যাপ—র‍্যাপ—র‍্যাপ, র‍্যাপ—র‍্যাপ।"

"আমি জানি, আমি জানি, আমি ঠিক ভেবেছি," ভানিয়া চেঁচিয়ে উঠল। "ও একটা খেলা। একজন ছন্দটা শব্দ করে দেখাবে। অপরকে তা সম্পূর্ণ বলতে হবে। না পারলে তার হার।"

আমরা আন্দাজ করলাম টর্টসভ কি শব্দ করে বার করছেন। প্রথম শব্দটা মিলিটারি মার্চের, কিন্তু পরের অংশটির মধ্যে একটা রাজকীয় গাম্ভীর্য রয়েছে। দ্বিতীয় অংশ তীর্থযাত্রীদের কোরাস।

এবার উনি কি শব্দ করছেন তা আমরা ধরতে পারলাম না। উত্তেজিত, বিভ্রান্ত প্রচেষ্টায় পরিপূর্ণ একটি শব্দ। প্রকৃতপক্ষে উনি তখন একটা প্যাসেঞ্জার ট্রেনের মুড ধরছিলেন শব্দে। পালা করে প্রত্যেকে এক একটা করে শব্দ করে, আর অন্যদের সেটা অনুমান করতে হয়। এর পরে দেখলাম ভানিয়া মারিয়ার প্রতি একটি আবেগপূর্ণ শব্দ করল এবং তার পরেই ঝড়ের মত শব্দ।

"আমি কি বাজাচ্ছি!" ভানিয়া ওকে জিজ্ঞাসা করল। "এটা শোন :

ট্রা—টা টা, ট্রা টা টা—টা টা!"

"আমি জানি না, কিছুই বুঝতে পারছি না আমি। তুমি আসলে কিছুই বাজাচ্ছ না।"

"কিন্তু আমি জানি ওটা কি। সত্যি বলছি জানি।" ভানিয়া জোরের সঙ্গে বলল। "এটা প্রেম আর ঈর্ষা। ট্রা-টা—টা-আ-আ-আ। হেরে গেলে।"

ইতিমধ্যে আমি আমার বাড়ী পৌঁছবার একটা মুড বাজাচ্ছিলাম নিজের মনে। আমি যেন নিজেকে দেখতে পাচ্ছি, আমি ঘরে ঢুকলাম, আমার হাত ধুলাম, জামা খুললাম, সোফায় শুয়ে ছন্দ-লয়ের সম্পর্কে চিন্তা করতে লাগলাম। তারপর বিড়ালটা হয়ত লাফিয়ে উঠে আমার পাশে আরাম করে শোবে। তারপর প্রশান্ত বিশ্রাম!

আমার মনে হল যেন আমি আমার এই ঘরোয়া চিত্রটি ছন্দ-লয়ে রূপান্তরিত

করছি। কিন্তু কি যে আমি করছি সে সম্বন্ধে অপর কারো কোনো ধারণা হচ্ছে এমনটা বোধ হল না। লিওর মনে হচ্ছিল এ বুঝি অনন্ত বিশ্রাম। পলের একঘেয়েমীর ভাব বলে মনে হচ্ছিল। আর ডানিয়্যার অদ্ভুত একটা ধারণা হয়েছিল যেন এটা বারবার ঘুরিয়ে ফিরিয়ে থেমে থেমে বলা কোন ছেলে-ভুলোন ছড়া।

আমরা যে সব বিষয় বাজাচ্ছিলাম ছন্দ-লয়ে, তার সবগুলো ধরে রাখা অসম্ভব ছিল। তার মধ্যে ছিল সমুদ্রে ঝড়, পর্বতে ঝড়, বাতাস, কুজ্ঝটিকা, বজ্রপাত, বিদ্যুৎ। ছিল সান্ধ্য ঘণ্টা, এলার্ম ঘণ্টা, হাঁসের ডাক, ফোঁটা ফোটা জল পড়া, ইঁদুরের কিচমিচ, মাথাধরা, দাঁতের যন্ত্রণা, দুঃখ, ভাবোচ্ছ্বাস। যেমন করে চপের জন্যে মাংস কুচি করে, তেমনি করে আমরা শব্দ করছিলাম। বাইরের কেউ যদি এই দৃশ্য দেখত, তাহলে মনে করত হয় আমরা মাতাল, আর না হয় পাগল।

হাতে তালি দিতে দিতে কয়েকজনের হাতে এমন ব্যথা ধরে গিয়েছিল যে তারা কেবলমাত্র অর্কেস্ট্রা কণ্ডাক্টরের মত হাত নাড়াচ্ছিল। এই শেষ পদ্ধতিটি সর্বোৎকৃষ্ট বলে মনে হল এবং আমরা সকলে তাই গ্রহণ করলাম।

তৎসত্ত্বেও এটা বলতে হবে যে শব্দগুলোর অর্থ কি, তা কেউই ধরতে পারল না। স্পষ্টত এই নতুন পরীক্ষা একটা বিশৃঙ্খলার মধ্যে দিয়ে শেষ হল।

"এবার তোমরা বুঝলে তো ছন্দ-লয়ের প্রভাব ও শক্তি কতখানি?" বিজয়ীর দৃষ্টিতে তাকিয়ে টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন।

এই প্রশ্নে আমরা সবাই হতবাক হয়ে গেলাম। কেননা ওঁকে বিপরীত প্রশ্নটাই করতে যাচ্ছিলাম: "আপনার এত গৌরবের ছন্দ-লয়ের কি হল? আমরা তো বাজিয়েই চলেছি অথচ কেউ তো কিছুই বুঝতে পারছে না।"

আমরা একটু ভদ্রভাবে এই কথাগুলো বললেও আমাদের হতবুদ্ধিভাব তাতে প্রকাশ পেল। উনি জবাব দিলেন এই বলে:

"তোমরা বলতে চাও তোমরা ছন্দ-লয়ের শব্দ তুলছিলে অপরের জন্যে, নিজে নিজের জন্যে নয়? আমি কিন্তু এ অনুশীলন তোমাদের করতে বলেছি শ্রোতাদের জন্যে নয়, যারা শব্দ করছ, তাদের নিজেদেরই জন্যে। আমার প্রথম উদ্দেশ্য ছিল তোমাদের মধ্যে ছন্দ-লয় সংক্রামিত করা এবং সেই শব্দের মধ্যে দিয়ে তোমাদের আবেগ-স্মৃতিকে জাগ্রত করা। তা সত্ত্বেও তোমাদের শ্রোতারা ছন্দ শুনে বিষয় বস্তুর সম্বন্ধে একটা মোটামুটি ধারণা করে নিতে পারছে, এবং সেটাই যথেষ্ট তাৎপর্যপূর্ণ।

"তোমরা লক্ষ্য কর যে অনুভূতির ওপরে ছন্দ-লয়ের প্রতিক্রিয়া সম্পর্কে গ্রীশারও কোন আপত্তির কারণ ঘটে নি।"

গ্রীশা এ কথায় প্রতিবাদ করল :

"কিন্তু আপনি তো জানেন যে আমাদের ওপরে প্রভাব পড়েছিল ছন্দ-লয়ের নয়, প্রস্তাবিত পরিস্থিতির।"

"কিসের থেকে এল প্রস্তাবিত পরিস্থিতি ?"

"ছন্দ-লয় থেকে!" সব ছাত্রছাত্রী একসঙ্গে গলা মিলিয়ে গ্রীশার বিপক্ষে জবাব দিল।

"অন্যেরা তোমার মনোভাব বুঝল কি না সেটা তত বড় কথা নয়," টর্টসভ নিজের যুক্তিতে জোর দিয়ে বললেন। "তার চেয়ে অনেক বড় কথা হল যে, সেই ছন্দ তোমার নিজের কল্পনাশক্তিকে উদ্দীপ্ত করতে পারছে কি না। তোমার মনে কোন পরিস্থিতি এবং তজ্জনিত মানসিক আবেগ সঞ্চারিত করছে কি না।"

চার

টর্টসভের উদ্ভাবনীশক্তির বুঝি শেষ নেই। আজ আবার উনি এক নতুন খেলা বার করলেন।

"তাড়াতাড়ি একটুও চিন্তা না করে, এই কাঠের দণ্ডটা নিয়ে ছন্দ-লয় তৈরী কর যেন একজন পর্যটক ট্রেনে বহুদূর বেড়াতে যাচ্ছেন।"

আমি আমার মনের চোখ দিয়ে দেখলাম স্টেশনের একটা কোনা, টিকিট-ঘরের জানলা, যাত্রীদের লম্বা লাইন। টিকিট-ঘর তখনও বন্ধ। তারপর জানলা খুলল। যাত্রীরা ধীরে ধীরে এগোল একে একে পায়ে পায়ে, টিকিট কাটল, খুচরো গুণে নিল। তারপর আমি আমার হাতের লগেজ গোছানোর দিকে মন দিলাম। এর মাঝে স্ট্যাণ্ডে রাখা খবরের কাগজ ও পত্রিকাগুলোর ছবিটাও আমার মনের মধ্যে একবার দেখা দিয়ে গেল। শেষ পর্যন্ত আমার কামরা এবং বার্থ খোঁজবার আগে সামান্য কিছু খেয়ে নেবার জন্যে স্টেশনের রেস্তোরাঁর মধ্যে গেলাম। গাড়ীতে উঠে বসে সহযাত্রীদের দিকে একবার ভাল করে দেখে নিয়ে তারপর খবরের কাগজখানা খুলে পড়তে লাগলাম ইত্যাদি ইত্যাদি! ট্রেন যেহেতু তখনো ছাড়ে নি তাই আর একটা ঘটনা আমি তার মধ্যে এনে ফেললাম : আমি আমার মোটঘাটের মধ্যে একটাকে হারিয়ে ফেলেছি। তার জন্যে স্টেশন মাস্টারের কাছে একবার যাবার দরকার হয়ে পড়ল।

টর্টসভ চুপ করে থাকলেন। আমার মনে উদয় হল সিগারেট কেনার কথা, কটা টেলিগ্রাম পাঠানোর কথা, ট্রেনের মধ্যে কোন বন্ধুর দেখা পাওয়া যাচ্ছে

কিনা তা দেখার কথা ইত্যাদি। ট্রেন ছাড়বার যথেষ্ট দেরী ছিল বলে এমনি করে আমি অভয় দেখায় নানা উদ্দেশ্যের সৃষ্টি করে যেতে লাগলাম।

"এইবারে সম্পূর্ণটা একবার পুনরাবৃত্তি কর। এখন তফাতের মধ্যে হবে যে ট্রেন ছাড়বার মাত্র অল্প সময় আগে তুমি স্টেশনে পৌঁছেছ," টর্টসভ নির্দেশ দিলেন। "এর আগে তোমার হাতে ছিল মিনিট পনের সময়। এখন সময় আছে অনেক কম, অথচ কাজ আছে অনেক বেশী। সুদীর্ঘ পথ যাত্রা সুরু করার আগে অনেকগুলো কাজ সারতে হবে, অথচ সময় আছে হাতে মিনিট পাঁচেকেরও কম। আবার কপালক্রমে টিকিটঘরে লাইনটিও লম্বা। এবার তোমার যাত্রার ছন্দ-লয়টি বাজাও।"

আমার হৃৎপিণ্ড লাফিয়ে ওঠার পক্ষে এ কথাই ছিল যথেষ্ট, বিশেষ করে এমনিতেই কোথাও যেতে হলে আমি যথেষ্ট নার্ভাস বোধ করি।

আমার ছন্দ-লয়ে সেই নার্ভাস ভাবই প্রতিফলিত হল। আগের ধীর গতির স্থান গ্রহণ করল উদ্বেগপূর্ণ দ্রুততা।

"এবার আর একটা নূতনত্ব," টর্টসভ বললেন একটু পরে। "ঠিক ট্রেন ছাড়ার সময়ে তুমি স্টেশনে পৌঁছেছ।"

আমাদের আরও উত্তেজিত করে তোলবার জন্যে উনি ইঞ্জিনের বাঁশি ঘন ঘন বাজাবার শব্দ করলেন।

সমস্ত অতিরিক্ত কাজ বাতিল করে দিতে হবে; করতে হবে কেবল সেই কাজগুলো, যেগুলো না করলেই নয়। সাংঘাতিক উত্তেজনা! চুপ করে বসে থাকাই দায়! এই অসাধারণ উদ্বেগের স্ফুর্তি হাতে নিয়ে আসাই দায়।

শেষ হতে টর্টসভ বোঝালেন যে এই অনুশীলনের উদ্দেশ্য হল দেখানো যে অভ্যন্তরীণ কল্পনার চিত্রের সঙ্গে মিল না হলে ছন্দ-লয় পরিচ্ছন্নভাবে অনুভব করা যায় না। যে ক্রিয়া বা যে উদ্দেশ্য ব্যক্ত করতে হবে, মনে তদুপযুক্ত আবেগ সৃষ্টি করার মতো পরিস্থিতির ভূমিকা না তৈরী করলেও চলবে না। এগুলো পরস্পরের সঙ্গে অত্যন্ত অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত—প্রদত্ত পরিস্থিতি ছন্দ-লয়কে উত্তেজিত করে, আবার ছন্দ-লয় প্রদত্ত পরিস্থিতির ভাবনাটাকেই চ্যালেঞ্জ জানিয়ে বসে।

"তা সত্যি," সদ্যসমাপ্ত অনুশীলনের কথা ভাবতে ভাবতে পল বলল। "বাস্তবিক পক্ষে দূরদেশে যাত্রা করার সময়ে মানুষের কি হয়, কেমন করে হয়, তা আমি ভাবতে বাধ্য হয়েছিলাম। ছন্দ-লয় যে কি বস্তু, তা আমি এই অনুভূতির পরেই বুঝেছি।"

"ফলত ছন্দ-লয় যে কেবল তোমাদের আবেগ-স্মৃতিকেই জাগ্রত করেছে, তাই নয়," টর্টসভ বললেন, "উপরন্তু এ তোমাদের দৃষ্টবস্তুর স্মৃতিকে এবং তার কল্পনাকে তোমাদের সামনে জীবন্ত করে তুলছে। এর আগের অনুশীলনে আজ

দেবার সময়ে এটা তোমরা অনুভব করেছ। তাই ছন্দ-লয়কে কেবলমাত্র সময়ের গতির মাপ বলে মনে করলে ভুল করা হবে।

"মনের বিশেষ ভাবকে সৃষ্টি করবার উপযুক্ত প্রদত্ত পরিস্থিতির সঙ্গে যুক্তভাবে আমাদের দরকার ছন্দ-লয়ের, দরকার এর নিজেরই অভ্যন্তরীণ সম্পদের কারণে। একটা সৈন্যদলের কুচকাওয়াজ, একটি পদচারণা, একটি শবযাত্রা— সবই হয়ত ধরা যায় একই ছন্দ-লয়ে, অথচ ভিতরের বস্তুর দিক থেকে, অভ্যন্তরীণ ভাবসম্পদের দিক থেকে চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে এগুলি পরস্পরের কত পৃথক!

"এক কথায় ছন্দ-লয় কেবল বাইরের দিক থেকেই আমাদের প্রভাবিত করে না।

"বলতে গেলে ছন্দ-লয়ের মধ্যে যে কেবল আমাদের প্রকৃতিকে প্রভাবিত করার উপযুক্ত বহিঃসম্পদ আছে, তাই নয়, আমাদের অনুভূতিকে সবল করে তোলবার উপযুক্ত অভ্যন্তরীণ সম্পদও আছে।

"আমাদের আগের অনুশীলনে আমি তোমাদের ক্রীড়া দিয়ে চিত্তবিনোদন করেছি। কিন্তু আজ তোমরা নিজেরা নিজেদের চিত্তবিনোদন করবে। এখন তোমরা জেনেছ ছন্দ-লয় কি, তাই ছন্দ-লয় আর তোমাদের উদ্বিগ্ন করবে না। তাই ছন্দ-লয় নিয়ে স্বচ্ছন্দে খেলা করতে আর কোনো বাধা নেই তোমাদের।

"যাও, মঞ্চের ওপরে ওঠ, উঠে যা মনে আসে তাই বেছে নিয়ে ছন্দ-লয়ের খেলা কর।

"কেবল আগে থেকে পরিষ্কার বলে দিতে হবে তালের জোর দিয়ে তোমরা তোমাদের ক্রিয়ার কোন্ গুরুত্বপূর্ণ অংশ চিহ্নিত করতে চাইছ।"

"আমাদের হাত নাড়িয়ে, পা, আঙুল, সারা দেহ নাড়িয়ে, মাথা, ঘাড়, কোমর ঘুরিয়ে, মুখভঙ্গী করে, অক্ষর, শব্দাংশ বা শব্দের উচ্চারণ করে," ছাত্র-ছাত্রীরা সবাই চিৎকার করে বলে উঠল।

"হ্যাঁ, এ সব ক্রিয়া দিয়ে যে কোন ছন্দ লয় দেখানো যায়," টর্টসভ বললেন। "আমরা কোন না কোন এক ছন্দ লয়ে হাঁটি, দৌড়োই, সাইকেল চড়ি, কথা বলি, আরও নানা কাজ করি। কিন্তু যখন আমরা নড়াচড়া করছি না, যখন বসে আছি শান্তভাবে চুপটি করে, যখন শুয়ে আছি, বিশ্রাম করছি, অপেক্ষা করে আছি, যখন কোন কাজ করছি না, সে মুহূর্তগুলো কি ছন্দ-লয় বর্জিত!" অনুসন্ধিৎসুভাবে টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন।

"না, ওসব কাজেও ছন্দ-লয় আছে," ছাত্র-ছাত্রীরা বললে।

"তবে সে ছন্দ-লয় বাহ্যিক নয়, বাইরে থেকে তা দেখা যায় না, আবেগ দিয়ে, অনুভূতি দিয়ে অন্তর থেকে বোঝা যায়," আমি তার সঙ্গে যোগ দিয়ে বললাম।

"সত্যি কথা," টর্টসন্ত একমত। চিন্তা করা, স্বপ্ন দেখা, বিক্ষুব্ধ হওয়া অভ্যন্তরীণ অনুভূতি সৃষ্টি করা, এমনি সব কাজ আমরা করে থাকি বিশেষ বিশেষ ছন্দ-লয়ে। এমন মুহূর্তগুলিও তো আমাদের জীবনের সঙ্গে জড়িত। যেখানেই আছে জীবন, সেখানেই আছে ক্রিয়া; যেখানে ক্রিয়া, সেখানেই স্পন্দন, যেখানে স্পন্দন, সেখানেই লয়। আর যেখানে লয়, সেখানেই আছে ছন্দ।

"আর শব্দহীন বার্তা গ্রহণ করা অথবা পাঠানো? তার মধ্যে কি স্পন্দন নেই? যদি না থাকে, তাহলে বুঝতে হবে যে যখন কেউ তাকায়, মনোভাব প্রকাশ করে, অন্যের মনোভাব গ্রহণ করে, কারো সঙ্গে আত্মিক সংযোগ স্থাপন করে, কাউকে কোন বিষয়ে মতৈক্যে নিয়ে আসতে যায়, তখন এ সবই করে একটা নির্দিষ্ট ছন্দ-লয়ে।

"আমরা চিন্তা বা কল্পনার উর্দ্ধগতির কথা প্রায়ই বলে থাকি। তার মানে হল এর মধ্যে আছে স্পন্দন। ফলে ছন্দ-লয় তার মধ্যে থাকবেই।

"কান পেতে শোনো তোমাদের মধ্যে কেমন করে আবেগ কম্পিত হয়, দপ্ দপ্ করে, দৌড়োয়, কেমন করে নাড়া পায়। এমনি সব অদৃশ্য স্পন্দনের মধ্যেই নিহিত আছে নানা ঢিমা এবং দ্রুত লয়ের ছন্দ,—নানা লয়, নানা ছন্দ।

"মানুষের প্রত্যেক আবেগের, প্রত্যেক অবস্থার, প্রত্যেক অভিজ্ঞতার আছে ছন্দ-লয়। অভ্যন্তরীণ প্রতিটি চারিত্রিক ধর্মের, অভ্যন্তরীণ অথবা বাহিক প্রতিটি কল্পনার আছে নিজস্ব ছন্দ-লয়।

"প্রতি তথ্য, প্রতিটি ঘটনা অনিবার্যভাবে ঘটে তার নিজস্ব ছন্দ-লয়ে। উদাহরণস্বরূপ, একটি যুদ্ধঘোষণা, একটি মহিমাময় জনসমাবেশ, একটি প্রতিনিধি-সম্বর্ধনা,—প্রত্যেকটিরই পৃথক ছন্দ, পৃথক লয়।

'যা ঘটছে তার সঙ্গে যদি ছন্দ-লয়ের সম্পর্ক না থাকে, তাহলে একটা অদ্ভুত ধারণা তার থেকে সহজেই তৈরী হয়ে যাবে। কল্পনা কর যে কোন রাজকীয় দম্পতি তাঁদের অভিষেকে চলেছেন ধীর-গাম্ভীর্যের সঙ্গে না এগিয়ে প্রচণ্ড জোরে ঘোড়া ছুটিয়ে।

"সংক্ষেপে আমাদের বাহিক এবং অভ্যন্তরীণ, সকলপ্রকার অস্তিত্বের মধ্যেই নিহিত আছে ছন্দ লয়।

"এখন তোমরা জেনেছ মঞ্চের ওপরে থাকার সময়ে কেমন করে এই ছন্দ-লয় সঞ্চারিত করতে হয়। ছন্দের মিলের মুহূর্তগুলি তোমরা কেমন করে চিহ্নিত করবে, এখন সে কথায় আসা যাক।

"তোমরা জান যে সংগীতে মাধুর্য তৈরী হয় তার মাপ বা লয়ের সাহায্যে। এই লয়ের মধ্যে আছে নানান মানের নানান শক্তির সুর। লয় একটা অদৃশ্য ভাব।

হয় সংগীতকারী নিজের মধ্যেই তা উপলব্ধি করেন, আর না হয় সংগীত পরিচালক তা তাঁদের ধরিয়ে দেন।

"আমাদের মঞ্চশিল্পীদের ক্ষেত্রেও ব্যাপারটা একই রকম সত্য। আমাদের ক্রিয়া ছোট বড় নানা স্পন্দন, নানা গতি দিয়ে তৈরী, তাদের নানা দৈর্ঘ্য, নানা মাপ। আমাদের সংলাপ-বলাও তৈরী হ্রস্ব অথবা দীর্ঘ, জোরে উচ্চারিত অথবা জোর-না-দিয়ে উচ্চারিত নানা অক্ষর, শব্দাংশ অথবা শব্দ দিয়ে। আর এগুলিই চিহ্নিত করে ছন্দ।

"আমরা আমাদের ক্রিয়া সম্পন্ন করি আমাদের মানসিক গণনার সাহায্যে, আমাদের অভ্যন্তরস্থিত পৃথক পৃথক মেট্রোনমযন্ত্রের সাহায্যে।

"সুতরাং তোমাদের জোর-দেওয়া শব্দাংশগুলো এমনভাবে উচ্চারিত করো, যেন ইচ্ছায় হোক বা অনিচ্ছায় হোক, তোমাদের অন্তরের গণনার সঙ্গে মিলে তারা যেন মুহূর্তগুলির সহযোগে এক অভগ্ন রেখার সৃষ্টি করতে পারে।

"যদি কোন অভিনেতা মঞ্চের ওপরে কি ঘটছে বা কোন্ কাজ চলছে তা আপনা থেকে উপলব্ধি করতে পারেন তাহলে আপনা থেকেই সঠিক ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি হয়। সেই সঠিক ছন্দ-লয় জোর-দেওয়া এবং না-দেওয়া শব্দগুলোকে সঠিক অংশে ভাগ ভাগ করে মিল করিয়ে নেবে। যদি এমনটা না হয় তাহলে আর উপায় নেই তোমাদের। তখন টেকনিক্যাল উপায় অবলম্বন করতেই হবে। সে উপায় হল বাইরের থেকে সুরু করে অন্তরের মধ্যে প্রবেশ করা। এই উদ্দেশ্য মাথায় রেখে তোমার প্রয়োজনীয় ছন্দ বাজিয়ে তোল। তুলতে গেলেই দেখবে অভ্যন্তরীণ কল্পনাশক্তি ছাড়া, নতুন নতুন কল্পনাসৃষ্টি ছাড়া, নতুন নতুন পরিস্থিতি ছাড়া প্রয়োজনীয় ছন্দটি বাজিয়ে তোলা যায় না। আবার এই কল্পনা, পরিস্থিতি, এ সব একসঙ্গে মিলে তো অনুভূতিকে জাগিয়ে তোলে। ছন্দ-লয়ের সঙ্গে অনুভূতির এই সংযোগের আর একটা পরীক্ষা করে দেখা যাক।

"প্রথমে ক্রিয়ার মধ্যেকার ছন্দ-লয় দিয়ে সুরু করব, তারপরে আসবে সংলাপের ছন্দ-লয়।"

রাখামানভ বড় মেট্রোনমটি নিয়ে খুব ঢিমা লয়ে চালিয়ে দিলেন। একটা শক্ত পোর্টফোলিও টেবিলের ওপরে পড়ে ছিল। টর্টসভ সেটা নিয়ে তার ওপরে জিনিস-পত্র এমনভাবে রাখতে লাগলেন যেন একটা ট্রের ওপরে রাখা হচ্ছে। রাখলেন একটা ছাইদান, এক বাক্স দেশলাই, একটি পেপারওয়েট, ইত্যাদি। লিওকে বললেন মেট্রোনমের সঙ্গে তাল মিলিয়ে একই তালে জিনিসগুলো সরিয়ে নিয়ে যেতে। তারপর আবার ৪/৪ গণনার লয়ে ফিরিয়ে নিয়ে এসে ট্রের থেকে জিনিসগুলো উঠিয়ে উপস্থিত সকলের হাতে হাতে দিতে। লিও ছন্দ হারিয়ে ফেলল এবং একেবারেই সফল হল না। ওকে খুঁচিয়ে খুঁচিয়ে নানারকমভাবে সাহায্য করা

হল। আমরা অন্য ছাত্রছাত্রীরাও যোগ দিলাম। আমাদের যা করতে হল, তা হচ্ছে এই: একটা মাত্র নড়াচড়া দিয়ে আমাদের ঐ মেট্রোনমের ছুটি শব্দের মধ্যেকার ফাঁকটুকু ভরাট করতে হল।

"সংগীতে এমনটা হয়," ব্যাখ্যা করলেন টর্টসভ। "একটা পুরো স্বর একটা সমগ্র কালের সময় পূরণ করে।"

কিন্তু এত ধীর গতির, ক্রিয়ার এত স্বল্পতার স্বপক্ষে কি যুক্তি দেওয়া যায়?

বহুদূরে অবস্থিত একটা অস্পষ্ট জিনিস পরীক্ষা করতে হলে তার প্রতি যে প্রচণ্ড মনোযোগ দিতে হয়, তাই দিয়ে আমি সেই ধীর গতির যথার্থতা দেখাবার চেষ্টা করতে থাকলাম। প্রেক্ষাগৃহের দূর কোনায় একটি দেওয়াল। মঞ্চের সাইড-লাইটগুলোর জন্যে আমি দেওয়ালটা ঠিক স্পষ্ট দেখতে পাচ্ছি না। পাশের আলো যাতে চোখে না লাগে তার জন্যে আমার হাতের তালুটা কপালে লাগিয়ে আলোটা আড়াল করতে হল। প্রথম পর্বে এই হল আমার একটামাত্র কাজ। তারপর থেকে প্রতিটি তালের সঙ্গে ঐ একই বস্তু লক্ষ্য করে আমি নানাভাবে নিজেকে বিন্যস্ত করলাম। ফলে আমার হাত নাড়া, পা নাড়া, শরীরের অবস্থান পরিবর্তন করা, এমন কি দূরের লক্ষ্যবস্তুট ভাল করে দেখতে পাবার জন্যে যখন পা এগিয়ে সামনের দিকে ঝুঁকে দাঁড়ালাম, সে অবস্থারও স্বপক্ষে যুক্তি তৈরী হয়ে গেল। আর এইসব এক একটি নড়াচড়া দিয়ে আমি এক একটি তালের মধ্যেকার সময় পূরণ করলাম।

এরপর বড় মেট্রোনমটির পাশে একটি ছোট মেট্রোনম বসিয়ে সেটা চালিয়ে দেওয়া হল। বড় মেট্রোনমের তালের ফাঁকে ওটা প্রথমে দুবার করে, তারপর চারবার করে তারপর আটবার, তারপর ষোলবার করে বাজতে লাগল।

ঠিক তেমনি করে আমাদেরও দুটা, চারটা, আটটা অথবা ষোলটা নড়াচড় দিয়ে তাল পূরণ করতে হল।

একটা দরকারি কাগজের টুকরো যেন হারিয়ে গিয়েছে। সেটা ধীরে এবং ক্রমশ দ্রুত খোঁজা, এই হল ছন্দোবদ্ধ ক্রিয়ার ভিত্তি।

যখন ছন্দ-লয় সবচেয়ে দ্রুত হল, তখন আমার মনে হল যেন আমি এক ঝাঁক মৌমাছির চাকে ঘা দিয়েছি।

একটু একটু করে আমরা এই ছন্দ-লয়ের ক্রিয়ায় অভ্যস্ত হয়ে উঠলাম, আর তার পরে এ নিয়ে খেলা করতে সুরু করলাম। যখন কোন ক্রিয়া মেট্রোনমের আঘাতের সঙ্গে সমতায় এল তখন আমাদের অনুভূতিতে একটা সত্যের বোধ এল, মঞ্চের ওপরে যা কিছু ঘটছে, তার ওপরে বিশ্বাসের বোধ এল।

সেই মুহূর্তটি যখন চলে গেল, তখন আবার আঙ্কিক গণনার কাজ সুরু হল এবং আমরা মন দিয়ে আমাদের কাজ করতে লাগলাম।

ছয়

পরের পাঠ সুরু হল আবার সেই ট্রে-র অনুশীলন দিয়ে। লিও এখনও কিছু করতে না পারায় ট্রে-টা আমার হাতে দেওয়া হল।

মেট্রোনমের লয় অত্যন্ত ধীর থাকার ফলে ছুটি শব্দের মাঝখানের স্থান পূরণ করার জন্যে মাত্র একটি ক্রিয়াবেই প্রসারিত করতে হল। তার ফলে স্বাভাবিক-ভাবেই এক মসৃণ, গতিশীল, গম্ভীর ভাবের সৃষ্টি হল। সেই ভাবের অন্তর্নিহিত প্রতিক্রিয়া আবার তার সহগামী ক্রিয়াকে উদ্বুদ্ধ করে তুলল।

আমি মনে মনে করলাম যে আমি যেন কোন একটা ক্রীড়াসংস্থার সভাপতি এবং আমি যেন পারিতোষিক প্রদান করছি।

সভার কাজ শেষ হতে প্রথমে আমাকে ঘরের বাইরে যেতে হল এবং তারপর একই রকম গম্ভীর ছন্দে ফিরে এসে যে পুরস্কারগুলো আমি দিয়েছিলাম, সেগুলো আবার ফিরিয়ে নিতে হল।

এই নতুন ক্রিয়া কিসে থেকে এল তা প্রতিফলিত না করেই আমি এ কাজ করলাম। কিন্তু এই ছন্দ-লয়ে যে ক্রিয়ায়, সে উৎসবের পরিমণ্ডল সৃষ্টি হল, তা আমার মনের মধ্যে নতুন ঘটনার পরিবেশ তৈরী করে দিল।

আমার মনে হল আমি যেন এক বিচারক, যাকে পুরস্কার প্রাপকরা অন্যায়-ভাবে বহিস্কৃত করেছে। স্বাভাবিকভাবে তাতে আমার মনোযোগের বস্তুগুলির প্রতি আমার প্রতিক্রিয়া হল এক বিতৃষ্ণ মনোভাবের ক্রিয়াসঞ্জাত।

যখন এর সিকি লয়ে একই কাজ আবার করতে হল, তখন আমি নিজেকে ভাবলাম এক বাটলার, কোন কেতাদুরস্ত অনুষ্ঠানে শ্যাম্পেন অথবা অন্য কিছু পরিবেশন করছি। আবার আরও দ্রুত, অষ্টমাংশের লয়ে যখন ঐ একই কাজ করতে হল, তখন আমি স্টেশন-বুফের একজন সাধারণ ওয়েটার হয়ে গেলাম। ট্রেনটি স্টেশনে দাঁড়িয়েছে অল্প সময়ের জন্যে, আর ট্রেন ভর্তি প্যাসেঞ্জার। আমি ট্রে হাতে নিয়ে প্রত্যেককে খাবার দিয়ে দিয়ে যেতে লাগলাম।

"এবার একই কাজ ৪/৪ ছন্দে করবার চেষ্টা কর। তবে দ্বিতীয় এবং চতুর্থ সিকি নোটকে আবার অষ্টমাংশের নোটে ভাগ করে ফেল," টর্টসভ আদেশ করলেন।

সঙ্গে সঙ্গে অনুষ্ঠান-আড়ম্বরের ভাবনা কোথায় দূরীভূত হয়ে গেল। সিকি মাত্রার নোটের মধ্যে চিড়ে-চ্যাপ্টা হয়ে দ্রুত বাজছে অষ্টমাংশের নোট। তাতে একটা

বিচ্ছিন্নতার সৃষ্টি হল, সৃষ্টি হল একটা অদ্ভুত বোধের এবং আস্থার অভাববোধের। আমার মনে হতে লাগল, আমি যেন "চেরী অর্চার্ড" নাটকের এপিখোডভ্ চরিত্র "বাইশটা দুর্ভাগ্যের মধ্যে দিয়ে" যে হোঁচট খেতে খেতে চলেছে। অষ্টমাংশের জায়গায় যখন যোলভাগের এক ভাগ নোটের পালা এল, তখন আমার সমস্ত আত্মবিশ্বাস যেন একেবারে নিঃশেষ হয়ে গেল। সব কিছুই যেন আমার হাতের নাগালের বাইরে চলে যেতে লাগল। আমার হাত ফস্কে ডিশগুলো পড়ে যেতে থাকল আর আমি ক্রমাগতই সেগুলোকে ধরে রাখবার চেষ্টা করতে থাকলাম।

আমি কি নেশা করে মাতাল হয়েছি? হঠাৎ আমার মনের মধ্যে এই চিন্তার উদয় হল।

এর পর একই ধরণের অনুশীলনী আমাদের সংক্ষেপিত সময়ের মধ্যে করতে বলা হল। তাতে করে আমাদের উত্তেজনা স্নায়ুশৈথিল্য, অনিশ্চয়তা এবং ইতস্তত-ভাব বেড়ে গেল। এই অবস্থার ফলে আমাদের ক্রিয়ার ভিত্তি হিসেবে নানা অদ্ভুত অদ্ভুত কল্পনা সব মনে আসতে লাগল; অদ্ভুত হলেও তাতে আমি বিশ্বাস করতে পারছিলাম। যেমন আমার হঠাৎ মনে হল শ্যাম্পেনটায় বিষ মেশানো রয়েছে; এই চিন্তার ফলে আমার নড়াচড়া অনিশ্চয়তায় পরিপূর্ণ হয়ে গেল।

এই সব অনুশীলনে ভানিয়্যার সাফল্য ছিল আমার চেয়ে বেশী। সত্যিকার ভাঙা লয় সেই আনতে পারছিল, ধীরগতির লয়ের পরেই একটি দ্রুত লয়। ওর হল জিৎ।

স্বীকার করতেই হবে যে আজকের অনুশীলনের ফলে আমি বুঝলাম যে গতির মধ্যেকার ছন্দ-লয় যে কেবল আপনা থেকে সরাসরি এবং তাৎক্ষণিক ভাবে মানুষের মধ্যে সঠিক অনুভূতিটি জাগ্রত করে বা কি সে করছে তার সম্বন্ধে সঠিক বোধশক্তিটি জাগ্রত করে, তাই নয়, উপরন্তু এই ছন্দ-লয় মানুষের মধ্যেকার সৃষ্টিশীলতাকেও নাড়া দিয়ে তুলতে সাহায্য করে।

সংগীতের তালে কাজ করলে আবেগ-স্মৃতি এবং কল্পনার ওপরে তার প্রভাবটুকু সহজেই অনুভব করতে পারা যায়। অবশ্য তখন মেট্রোনমের ছন্দ-লয়ের সঙ্গে সংগীতের ধ্বনি, সুর মিশে আরও বেশী জোরের সৃষ্টি করে থাকে।

টর্টসভ রাখামানভকে পিয়ানোতে কোন সুর বাজাতে বললেন আর আমাদের বললেন সেই সুরের তালে তালে কাজ করতে। সংগীত আমাদের কল্পলোকে যে কাজের ইঙ্গিত দেবে সেই কাজ সেই নির্দিষ্ট ছন্দ-লয়ে আমাদের সম্পন্ন করতে হবে। এই পরীক্ষাটি খুব আগ্রহ সৃষ্টি করল এবং আমরা সকলেই এর মধ্যে বেশ নিমগ্ন হয়ে গেলাম।

সংগীত এবং ছন্দ-লয় আমরা যার যার নিজের নিজের মত ভাবে করে

নিচ্ছিলয়ে। নিচ্ছিলাম একে অন্যের থেকে পৃথকভাবে, কখনও বা একে অন্যের থেকে বিপরীতভাবে। পিয়ানোর সংগীতের ধ্বনি দিয়ে রাখামানভ কি বলতে চাইছেন, তা আমাদের সম্পূর্ণ অজানা। কিন্তু তা সত্ত্বেও আমাদের প্রত্যেকেরই নিজের ব্যাখ্যা নিজের নিজের কাছে খুব পরিষ্কার, খুব যুক্তিপূর্ণ।

খুব উত্তেজনাপূর্ণ ছন্দের সংগীতে আমার মনে হল কেউ যেন ঘোড়া চড়ে দ্রুত ছুটে চলেছে। যেন আমি পার্বত্য পথে। যেন এখনি ধরা পড়ে যাব ওর কাছে। কতকগুলো চেয়ার ও অন্যান্য আসবাব এড়িয়ে আমি দ্রুত চলে গেলাম। ওগুলো আমার কাছে যেন পাহাড়ের পাথুরে ঢিবি। আমি গুঁড়ি মেরে ঢিবির পেছনে লুকালাম যাতে অশ্বারোহী আমাকে ধরতে না পারে।

তারপর সুরটি কোমল হয়ে পড়ল। সে কোমলতায় নতুন ছন্দের, নতুন ক্রিয়ার ইঙ্গিত। আমার চিন্তার মধ্যে তখন এল প্রেম। পার্বত্য দস্যু না হয়ে ও তো হতে পারে আমারই প্রিয়া, আমার সঙ্গে মিলিত হবার জন্যে এত দ্রুত আসছে?

এবার আমি আমার একটু আগেকার কাপুরুষোচিত আচরণের জন্যে লজ্জিত হয়ে পড়লাম। ওর ত্বরা দেখে কি আনন্দই না পেলাম এবার। কিন্তু সংগীত এবার কি রকম বিমর্ষ হয়ে গেছে। যেন ওকে আমার কাছ থেকে সরিয়ে নিতে চাইছে। যেন ও আমার চোখের ওপরে কেবল রহস্যের জাল বুনে চলেছে।

স্পষ্টতই ছন্দ-লয়ের যে কেবল কল্পনা সৃষ্টি করার ক্ষমতা আছে, তাই নয়, কল্পনার একটা পরিপূর্ণ দৃশ্য সৃষ্টি করবার ক্ষমতাও আছে।

সাত

আজ টর্টসভ মঞ্চের ওপরে ছাত্রছাত্রীদের ডেক তিনটে মেট্রোনমের প্রত্যেকটা আলাদা আলাদা গতিতে চালিয়ে দিতে বললেন। তারপর আমাদের যার যার নিজের নিজের পছন্দমত কাজ করতে বললেন।

আমরা বিভিন্ন দলে ভাগ হয়ে গেলাম, নিজেদের উদ্দেশ্য ঠিক করে নিলাম, ঠিক করে নিলাম কি আমাদের পরিবেশ, তারপর কাজ সুরু করলাম। কেউ সুরু করলাম একটা পুরো মাত্রায়, কেউ অর্দ্ধমাত্রায়, কেউ সিকিমাত্রায় বা অষ্টমাংশের মাত্রায়।

কিন্তু সোনিয়া অন্যদের ছন্দ-লয়ে বিব্রত বোধ করল। ও চাইল সকলের জন্যে একই সমান মাত্রা বেঁধে দিতে।

"এমন নিয়মের শাসন কেন চাইছ।" টর্টসভ যেন কিছু বিমূঢ় হয়ে বললেন। "এই মঞ্চের মত সাধারণ জীবনেও তো প্রত্যেক মানুষেরই কাজের মধ্যে আছে তার নিজস্ব ছন্দ-লয়। সকলের ছন্দ যদি কখনও একসঙ্গে মেলে তবে নেহাৎই দৈবক্রমে সে মিল। মনে কর কোন নাটকের কোন অংকের ঠিক আগের বিরতিতে তুমি অভিনেতাদের ড্রেসিং রুমে আছ। প্রথম দলটি, যারা প্রথম মেট্রোনমের শব্দের সঙ্গে কাজ করছে, তাদের অভিনয় শেষ হয়ে গেছে। তারা আস্তে আস্তে মেক-আপ তুলছে। এবার তারা বাড়ী যাবে। দ্বিতীয় দলটির কাজ চলছে আরও দ্রুত, এর চেয়ে ছোট মেট্রোনমের শব্দের সঙ্গে। ওরা ওদের শেষ অংকের অভিনয়ের জন্যে তাড়াতাড়ি পোষাক বদলিয়ে, মেক-আপ ঠিকঠাক করে তৈরী হয়ে নিচ্ছে। তুমি, সোনিয়া, মনে কর যেন তুমি এই দ্বিতীয় দলে। মনে কর মাত্র দশ মিনিট সময় আছে। এরই মধ্যে তোমাকে তোমার চুল ঠিক করে নিতে হবে আর একটা ঝলমলে বলনাচের পোষাক পরে নিতে হবে।"

আমাদের সুন্দরী সতীর্থাটি সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে চেয়ারের আড়ালে রেখে ওর অতি প্রিয় কাজ সাজসজ্জা করায় ব্যস্ত হয়ে গেল। অন্যের ছন্দ-লয়ের প্রতি ওর তখন ভ্রূক্ষেপই নেই।

হঠাৎ টর্টসভ তৃতীয় মেট্রোনমটি অতি দ্রুতগতিতে চালিয়ে দিলেন এবং সঙ্গে সঙ্গে রাখামানভ পিয়ানোয় ঝড়ের গতিতে একটা সুর বাজাতে আরম্ভ করলেন। তৃতীয় দলটিকে অসাধারণ দ্রুতগতিতে পোষাক পরিবর্তন করতে হল, কারণ ওদের পরবর্তী অংকের একেবারে প্রথম দৃশ্যেই নামতে হবে। তার ওপর পোষাকের বিভিন্ন অংশগুলো এদিক-ওদিক ছড়িয়ে আছে এবং স্তূপীকৃত জামাকাপড়ের মধ্যে থেকে সেগুলো খুঁজে বার করতে হবে।

এই নতুন ছন্দ-লয় আগের দু-বারের থেকে একেবারে সম্পূর্ণ পৃথক। এতে দৃশ্যটা একেবারে জটিল, সুস্পষ্ট এবং উত্তেজনাপূর্ণ হয়ে গেল। সোনিয়া অবশ্য এ সব উপেক্ষা করেই তার নিজের কেশবিন্যাস ইত্যাদি কাজ চালিয়ে যেতে থাকল।

"এবার তো কেউ তোমার কাজে বাধা সৃষ্টি করতে পারল না?" অনুশীলন শেষ হলে টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন।

"আমি ঠিক তার জবাব দিতে পারব না আপনাকে," সোনিয়া উত্তর দিল। "আমি এতক্ষণ ভীষণ ব্যস্ত ছিলাম।"

"এটাই তো খাঁটি জবাব," টর্টসভ ওর কথার সূত্র ধরেই বললেন। "প্রথমে তুমি ছন্দের কাজ করছিলে সেই কাজই করবার জন্যে। কিন্তু এবার তুমি একটা বিশেষ কাজ করেছ ছন্দোবদ্ধভাবে। এবং সেইজন্যে তোমার চারপাশে কে কি করছে, তা নিয়ে তোমার বিন্দুমাত্র মাথাব্যথা ছিল না।"

সাধারণ এবং সমষ্টিবদ্ধ ছন্দ সম্পর্কে টর্টসভ বলেই চললেন:

"মঞ্চের ওপরে যখন অনেকগুলি মানুষ একসঙ্গে একই ছন্দ-লয়ে কাজ করতে থাকে কুচকাওয়াজের সময়কার সৈন্যদলের মত, অথবা ব্যালেনৃত্যের শিল্পীদের মত তখন অত্যন্ত আড়ম্বরপূর্ণ ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি হয়। কোন সমবেত ক্রিয়াকলাপের মধ্যে এই ধরনের ছন্দ-লয়ের তাৎপর্য নিহিত আছে।

"একটা বিশাল জনতা যখন একই তীব্র মানসিক বোধের দ্বারা পরিচালিত, কেবলমাত্র তেমন অবস্থা বাদে আমাদের বাস্তবমুখী শিল্পের পক্ষে এই ধরণের ছন্দ-লয় অন্য অবস্থার সম্পূর্ণ অনুপযুক্ত। কারণ বাস্তবমুখী শিল্পের পক্ষে প্রয়োজন প্রকৃত জীবনের বিভিন্ন বোধের বিভিন্ন রূপের ছায়াপাত।

"আমরা গতানুগতিকতাকে ভয় করি। গতানুগতিকতা আমাদের বাঁধা-ছকের অভিনয়ের মধ্যে ঠেলে দেয়। ছন্দ-লয়কে আমরা ব্যবহার করি, কিন্তু একই দৃশ্যে সকল অংশগ্রহণকারীর জন্যে এক ছন্দ-লয় নয়। নানা ছন্দ, নানা লয়ের মিশ্রণে আমরা সেই পরিপূর্ণতা তৈরী করি, যা মিশে মিশে একটা সম্পূর্ণ জীবনের নাড়ির স্পন্দন নিয়ে আসে। জনতার দৃশ্যের মত সমষ্টিক্রিয়ার কাজে এমনি ছন্দের বিভিন্নতার প্রয়োজন হয়ে থাকে।

"আমি এইভাবে ছন্দের প্রতি প্রাথমিক ও সাধারণ পদক্ষেপ এবং পুঙ্খানুপুংখ পদক্ষেপের মধ্যে পার্থক্যের উদাহরণ দেব:

"শিশুরা যখন ছবি আঁকে, তখন তারা মৌলিক রঙের ব্যবহার করে, পাতার জন্যে সবুজ, গাছের কাণ্ডের জন্যে ব্রাউন, মাটির জন্যে কাল এবং আকাশের জন্যে হাল্কা নীল রঙ্। এ হল প্রাথমিক এবং গতানুগতিক। শিল্পী যিনি তিনি এই সব মৌলিক রঙ্ মিশিয়ে মিশিয়ে প্রয়োজনমত শেড্ তৈরী করে নেন। হলুদের সঙ্গে ঘননীল মিশিয়ে তৈরী হয় সবুজের নানা ছায়া, লালের সঙ্গে নীল মিশে হয় বেগুনী ইত্যাদি। এইভাবে তিনি তাঁর ক্যানভাসে নানা রঙের নানান্ ছায়া নিয়ে আসেন।

"চিত্রশিল্পী যেমনভাবে রঙের কাজ করেন, আমরা ঠিক সেইভাবে ছন্দ-লয়ের কাজ করি। আমরা নানান্ মাপের নানান গতির সংমিশ্রণ করি।"

এরপরে টর্টসভ আমাদের বুঝিয়ে দিলেন যে মঞ্চে একই দৃশ্যে, একই সময়ে কর্মরত ভিন্ন ভিন্ন অভিনেতার মধ্যেই যে কেবল ভিন্ন ভিন্ন ছন্দ-লয় কাজ করে, তাই নয়। এমন কি একই অভিনেতার মধ্যেও ভিন্ন ভিন্ন ছন্দ-লয় কাজ করতে পারে। কোন এক মুহূর্তে বইয়ের নায়ক অথবা অন্য কোন অভিনেতাকে যখন নিঃসন্দেহভাবে এবং দৃঢ়চিত্তে কোন কিছুর পেছনে দাঁড়াতে হয়, তখন একটি পরিপূর্ণ সর্বব্যাপী ছন্দ-লয়েরই প্রয়োজন।

কিন্তু যখন হ্যামলেটের অন্তরাত্মার মত সিদ্ধান্তের সঙ্গে সন্দেহের বাধে সংঘাত, তখন একই সঙ্গে যুক্তভাবে ভিন্ন ভিন্ন ছন্দ-লয়ের প্রয়োজন হয়ে পড়ে। এমনি-

ধারার অবস্থায় কয়েকটি ভিন্ন লয়ের ছন্দই অন্তরের পরস্পরবিরোধী সংঘাতকে প্রকাশ করতে সাহায্য করে। তাতে অভিনেতার নিজের পার্টের অভিজ্ঞতা উন্নীত হয়, তাঁর অন্তরের ক্রিয়াকলাপ সুস্পষ্ট হয় এবং তাঁর অনুভূতি উত্তেজিত হয়।

আমি নিজের ওপরে ব্যাপারটার পরীক্ষা করে দেখতে চাইলাম এবং দুটি বিপরীত লয়ের ছন্দের ওপরে মনোনিবেশ করলাম। তার মধ্যে একটার লয় দ্রুত এবং একটার খুব ধীর। এই বিভিন্ন লয়ের স্বপক্ষে আমি কোন্ যুক্তি প্রতিষ্ঠিত করব? বোকার মত এই চিন্তাটা আমার মনের মধ্যে উঁকি দিতে থাকল:

আমি যেন এক মাতাল ঔষধ নির্মাতা। আমি এদিক-ওদিক পা ফেলে ফেলে চলছি, কি যে করছি, তা নিজেই জানি না। বোতলের ওষুধগুলো ঝাঁকুনি দিলাম জোরে। এই সংঘাত আমার কাছে খুব অচিন্তনীয় ছন্দ এনে দিল। মাতালের মত অসংলগ্ন পায়ে চলার ফলে ধীর পায়ের ছন্দের স্বপক্ষে যুক্তি প্রতিষ্ঠিত হল আবার বোতল ঝাঁকুনির জন্যে এল দ্রুত লয়ের ছন্দ।

প্রথমে আমি হাঁটবার একটা ভঙ্গী ঠিক করে নিলাম। নড়াচড়ায় ধীরতা আনবার জন্যে মাতলামির ওপরে জোর দিতে হল। তাতে মনে হল যে আমি যা করছি, ঠিকই করছি, ফলে নিজের মনের মধ্যে বেশ একটা তৃপ্ত অনুভূতির বোধ জাগ্রত হল।

তারপর ওষুধের বোতল নাড়ার সময় আমার হাতের আন্দোলন আমি বেশ সুস্পষ্ট করে করলাম। আমার দ্রুতক্রিয়াকে যুক্তিসহ করে দেখাবার জন্যে আমার এই কাল্পনিক অবস্থার মধ্যে সঙ্গতি রেখে যত রকমের বোকা-বোকা, খিট্‌খিটে মেজাজসুলভ নড়াচড়া করতে লাগলাম।

এমনি করে দুটো পরস্পরবিরোধী ছন্দ খুব কাছাকাছি ঘনিষ্ঠ হয়ে এল, এসে যেন স্ব-ইচ্ছায় দুটি এক হয়ে গেল। ইতিমধ্যে আমি মাতালের অভিনয় করে বেশ আনন্দ পাচ্ছিলাম এবং সকলের সম্মিলিত প্রশংসাধ্বনি আমাকে বেশ প্ররোচিত করে তুলেছিল।

এর পরের অনুশীলনে আমাদের একজনের মধ্যে তিনটি বিভিন্ন লয়ের কাজ করতে হল। তিনটি লয় শব্দিত হল তিনটে মেট্রোনমে।

ক্রিয়াটি যুক্তিযুক্ত করে তোলবার জন্যে এই ঠিক করা হল:

যেন আমি একজন অভিনেতা, একটা নাট্যাভিনয়ের জন্যে প্রস্তুত হচ্ছি। আমি যেন প্রথম মেট্রোনমের ছন্দে পার্ট আবৃত্তি করছি জোর দিয়ে দিয়ে, বিরতি দিয়ে দিয়ে উচ্চারণ করছি। এই কাজটা করার সময়ে আমি এমন নার্ভাস যে আমি দ্বিতীয় মেট্রোনমের ছন্দে ড্রেসিং রুমের এদিক থেকে ওদিকে পদচারণা

করছি। করতে করতে যেন সঙ্গে সঙ্গে দ্রুত আমার পোষাক পরিধান করে নিচ্ছি, টাই বাঁধছি—সব কিছু তৃতীয় মেট্রোনমের ছন্দে।

এই ভিন্ন ভিন্ন লয়ের ক্রিয়া সংগঠিত করতে গিয়ে আমি সুরু করলাম যেমনভাবে আগের বার সুরু করেছিলাম, অর্থাৎ দু'রকম ছন্দ-লয়ে দুটি ক্রিয়া সম্পাদন। সে দুটি হল পোষাক পরা এবং হাঁটা। এই দুটি কাজ একসঙ্গে করার অভ্যাস করতে করতে যে মুহূর্তে আমি একেবারে স্বাভাবিকত্ব অর্জন করে বসলাম, তখনই নতুন ছন্দ-লয়ে সংলাপ আবৃত্তি করার সেই তৃতীয় অংশটি সুরু করলাম।

এর পরের অনুশীলনটি হল আরও শক্ত।

"ধর তুমি এসমারাল্ডার ভূমিকায় অভিনয় করছ এবং তোমাকে বধ্যভূমিতে নিয়ে যাওয়া হচ্ছে," টর্টসভ সোনিয়াকে উদ্দেশ্য করে বললেন। "ড্রামের আওয়াজের সঙ্গে সঙ্গে মহিলাটিকে নিয়ে ধীরে ধীরে এক শোভাযাত্রা অগ্রসর হচ্ছে। শোভাযাত্রার মধ্যে মৃত্যু সন্নিকট উপলব্ধি করে মহিলাটির হৃৎপিণ্ড উন্মত্তের মত স্পন্দিত হচ্ছে। একই সঙ্গে নিরাশ মহিলাটি তৃতীয় এক ছন্দ-লয়ে তার জীবন বাঁচিয়ে দেবার জন্যে ঈশ্বরের নিকট প্রার্থনাবাণী উচ্চারণ করে চলেছে। আবার সঙ্গে সঙ্গে সম্পূর্ণ পৃথক এক ছন্দ-লয়ে সে তার নিজের বুকের ওপরে হাত বোলাচ্ছে।"

অনুশীলনটা খুবই দুঃসাধ্য। সোনিয়া তার মুখটা দু'হাতের মধ্যে রেখে খানিকক্ষণ ভাবল। টর্টসভ ওকে অভয় দিয়ে বললেন:

"এমন সময় আসবে যখন এই রকম অবস্থায় তোমাকে মাথায় হাত দিয়ে বসতে হবে না। একেবারে প্রকৃত জীবনের ছন্দটি ধরে নিতে পারবে সুরু থেকেই। তবে এখানকার মত এর থেকে সহজ কিছু কাজই করা যাক।"

আট

এর আগে ছন্দ-লয়ের যে সব অনুশীলনগুলো আমরা অভ্যাস করেছিলাম, আজ তার প্রত্যেকটি আবার অভ্যাস করতে হল। কেবল এবার পার্থক্য হল এই যে, এবারে সবই আমাদের করতে হল মেট্রোনমের সহায়তা ছাড়া কেবল মানসিক গণনার সাহায্যে।

এবার আমরা আমাদের ইচ্ছামত লয়ের ইচ্ছামত ছন্দ বেছে নিলাম। নিয়ে এই একই লয়ে, একই ছন্দে সম্পূর্ণ কাজটি করতে হল। তবে কাজ করার সময়ে এই দিকে লক্ষ্য রাখতে হল যে,—সেই কাজে বৃহত্তর মুহূর্তগুলি যেন কল্পিত বৃহত্তর মেট্রোনমের তালে ছন্দিত হয়।

এখানে প্রশ্ন উঠবে : ছন্দের উচ্চতম মুহূর্তগুলির অনুসন্ধানকালে আমরা অন্তরের না বাহিরের, কোন্ রেখাটি বেছে নেব, কোন্ সূত্রটি অনুসরণ করব? অভ্যন্তরীণ কল্পনার পরিস্থিতি, অভ্যন্তরীণ কল্পনার রেখা? না অন্যের সঙ্গে বাক্যহীন সংযোগের রেখা? কেমন করে বিশেষ বিশেষ ঝোঁকের জায়গাগুলি বুঝে বুঝে একেবারে স্থির করে নেওয়া যায়? অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ার ফাঁকে অথবা বহিরঙ্গের পরিপূর্ণ ক্রিয়ার মধ্যে তা ধরতে পারা আদৌ সহজ নয়। আমি চিন্তার রেখা, বাসনার রেখা, অভ্যন্তরীণ স্মরণরেখা ধরে অগ্রসর হবার চেষ্টা করলাম, কিন্তু কিছুতেই কিছু ঠিক করে উঠতে পারলাম না।

তখন আমি আমার নিজের নাড়ি দেখলাম। তাতেও কিছু হল না। আমার কল্পনার সেই মেট্রোনমটি কোথায়, আমার দেহযন্ত্রের কোন্ স্থান থেকে তার শব্দ শুনতে পাব?

কখনও মনে হল তার অবস্থান আমার মাথায় আবার কখনও মনে হল না, তা নয়, আমার হাতের আঙুল থেকেই ওর শব্দ ধ্বনিত হচ্ছে। কিন্তু হাতের আঙুলের নড়াচড়া এত স্পষ্ট, এত দৃষ্টিগোচর যে তার থেকে আমি তাড়াতাড়ি পায়ের আঙুলের আশ্রয় নিলাম। কিন্তু পায়েরও কাঁপন মানুষের মনোযোগ আকর্ষণ করতে পারে এই ভেবে পা নড়ানোও বন্ধ করলাম। তখন আমার কল্পিত মেট্রোনম আমার জিহ্বার পেশীর সাহায্যে নড়তে লাগল। তাতে আবার কথা বলার অসুবিধা।

আমার ছন্দ লয় এমনি করে আমার শরীরের এক অঙ্গকে ছেড়ে আর এক অঙ্গকে ধরে। এমনি অবস্থার কথা আমি টর্টসভকে জানালাম। জানাতে উনি ভ্রূ কুঁচকে কাঁধ ঝাঁকিয়ে মন্তব্য করলেন :

"শারীরিক কুঞ্চন জিনিসটা সহজে দেখা যায়, উপলব্ধি করা যায়, এবং সেই জন্যে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই অভিনেতারা এ পদ্ধতির আশ্রয় নিয়ে থাকেন। মানুষের স্বাভাবিক প্রেরণা যখন আসতে চাইছে না, যখন তাকে চেষ্টা করে আনতে হবে, সে সময়ে এমনি শারীরিক কুঞ্চনের তাল দেওয়া চলতে পারে। যদি তা কার্যকরী হয়, তবে ব্যবহার করতে পারে। তবে কেবলমাত্র ছন্দের অনিশ্চয়তা থেকে নিশ্চয়তায় আসার সাহায্যের জন্যেই তা ব্যবহার করা চলবে। নিতান্ত অনিচ্ছায় এ পদ্ধতি ব্যবহার করা চলে, সুনির্দিষ্ট নীতি হিসাবে গ্রহণ করা চলে না।

"তাই যে মুহূর্তে সঠিক শারীরিক ছন্দের তালটি খুঁজে পাবে, তখনই নিজের কল্পনাশক্তিকে ব্যবহার করে সেই তালের উপযুক্ত পরিবেশটি খুঁজে নেবে।

"তারপর সেই পরিবেশই তোমার মধ্যে ছন্দের সঠিক লয়টি প্রতিষ্ঠা করে দেবে, তোমার পাও নয়, তোমার হাতও নয়। তারপর আবার যদি কোন সময়ে তোমার অভ্যন্তরীণ ছন্দ-লয়ে কোন ইতস্ততভাব আসে, তাহলে নিতান্ত প্রয়োজন-

বোধেই আবার বাহ্, শারীরিক ক্রিয়ার আশ্রয় গ্রহণ করবে, তবে যথাসম্ভব কম সময়ের জন্যে।

"যথাসময়ে, যখন তোমার মধ্যে ছন্দ-লয়ের জ্ঞান সুদৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত হবে, তখন নিজে থেকেই তুমি এই পদ্ধতি ছেড়ে দিয়ে মনে মনে তাল দিতে পারবে, যে কাজ এর চেয়ে সূক্ষ্ম।"

আমি বুঝলাম টর্টসভ যা বললেন, সে কথার গুরুত্ব কতখানি। আমার মনে হল আমাদের উনি যা শিখতে বলছেন, তার একেবারে গভীর তলদেশে আমাকে যেতেই হবে। আমার প্রশ্নের উত্তরে উনি আমাকে যা করতে বললেন, তা হল এই: অত্যন্ত দ্রুত এক অসম অভ্যন্তরীণ ছন্দ-লয়ের মধ্যে বাইরে থেকে আমাকে শুধু শান্ত নয়, উদাসীন ভাবও বজায় রাখতে হবে।

প্রথমে আমি ছন্দের অভ্যন্তরীণ এবং বাহ্যিক, উভয় প্রকার লয় ঠিক করে নিলাম এবং হাত ও পায়ের আঙুল শক্ত করে সেই লয়টি বেশ প্রতিষ্ঠিত করে নিলাম।

এইভাবে ছন্দ-লয় প্রতিষ্ঠিত হয়ে গেলে পর আমি এই ছন্দ-লয়ের কাল্পনিক ভিত্তি প্রতিষ্ঠা করবার জন্যে নিজেকে জিজ্ঞাসা করলাম কোন্ পরিস্থিতি আমার মধ্যে এমন দ্রুত, উত্তেজিত ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি করতে পারে।

নিজের মনের ভেতর অনেকক্ষণ ধরে খোঁজাখুঁজি করবার পর অবশেষে আমি স্থির করলাম যে এমনটা সম্ভব হতে পারে যদি আমি কোন সাংঘাতিক অপরাধ করে থাকি যার ফলে আমার মনের মধ্যে এসেছে অনুতাপ, আতঙ্ক আর ভয়। কল্পনা করলাম আমি যেন উন্মত্ত ঈর্ষার বশবর্তী হয়ে মারিয়াকে হত্যা করেছি। যেন ওর মৃতদেহটি আমার সামনে মেঝের পড়ে আছে। ওর মুখখানা পাণ্ডুর, ওর হাল্কা রঙের পোষাকের অনেকখানিটা জুড়ে গাঢ় লাল রক্তের ছাপ। এই কষ্ট ব্যাভা আমাকে এমন উত্তেজিত করে তুলল যে আমি যেন আমার অভ্যন্তরীণ ছন্দ-লয়কে বেশ দৃঢ় ভিত্তির ওপরে প্রতিষ্ঠিত বলে অনুভব করতে পারলাম।

বাহ্যিক শান্ত মন্থর ভাব দেখাবার কথা যখন মনে হল, তখন আবার প্রথমে আমার মুষ্টিবদ্ধ হাতে তাল দিয়ে লয়টা ঠিক করে নিলাম। তারপর তাড়াতাড়ি তার উপযুক্ত পরিস্থিতির খোঁজ করতে লাগলাম। তখন যে প্রশ্নটা আমি নিজেকে করলাম, তা হল যে, আমি যা কল্পনা করেছি, তা যদি সত্যি হয়, তাহলে এখানে এই ক্লাসের মধ্যে আমার সতীর্থদের সামনে টর্টসভ এবং রাখামানভের সামনে এখন আমি কি করব? বাধ্য হয়ে আমাকে যে কেবল নিজেকে শান্ত দেখাতে হবে, তাই নয়, দেখাতে হবে আমি কত স্বাভাবিক, কত উদাসীন। তৎক্ষণাৎ নিজেকে যেমন করে বিশ্বস্ত করে নেওয়া দরকার, আমি তা করে উঠতে পারছিলাম না। মনে হচ্ছিল যেন আমি অন্যের দৃষ্টিকে এড়িয়ে থাকতে পারি,

যেন কারো চোখের দিকে না তাকিয়ে ফেলি। এই মনে হওয়াটাই আমার মধ্যে সেই ছন্দটা এনে দিল। বাইরে থেকে যতই আমি নিজেকে শান্ত দেখাবার চেষ্টা করি, আমার ভেতরটা ততই বেশী উত্তেজিত হয়ে ওঠে। আমার এই আবিষ্কারের প্রতি যে মুহূর্ত থেকে আমি বিশ্বাস স্থাপন করতে সুরু করলাম, যখন থেকে ভাবতে সুরু করলাম যে আমার কিছু লুকোবার আছে, তখন যতই লুকোতে যাই, তখন তা আমাকে ভেতর থেকে উত্তেজিত করে তোলে।

তারপর এই সম্পূর্ণ প্রস্তুত পরিস্থিতিটা আমি ভাবতে সুরু করলাম। ক্লাসের পরে আমি আমার বন্ধুদের কি বলব? কি বলব টর্টসভকে? ওঁরা কি সবাই জানেন কি ঘটেছে? আমি ওঁদের কাছে কি জবাব দেব? এই মর্মান্তিক ঘটনার সম্বন্ধে যখন সবাই আমাকে প্রশ্ন করতে থাকবে তখন আমি উত্তর দেবার জন্যে কোন্ দিকে তাকাব? মারিয়ার দিকে? কফিনের মধ্যে আমার শিকারের দিকে?

এই বিপর্যয়সঞ্জাত পরিস্থিতি যতই আমি খুঁটিয়ে দেখি, আমার নিজের আবেগ ততই তীব্র হয়ে ওঠে। যতই আমি তার মধ্যে নিজেকে সমর্পণ করি, ততই যেন বাহ্যত আমাকে নির্লিপ্ত হতে হয়।

এমনি করে দুটি ছন্দ ক্রমশ সৃষ্টি হয়ে গেল: একটা অভ্যন্তরীণ, যার লয় অতি দ্রুত, আর একটা বাহ্যিক, যা চেষ্টাকৃতভাবে প্রশান্ত। এই দুই বৈপরীত্যের সংমিশ্রণ আমাকে আরও দৃঢ়ভাবে প্রভাবিত করে তুলল।

এখন আমি যুক্তিগ্রাহ্য এবং বিশ্বাসযোগ্য একটি পরিস্থিতির রেখা আবিষ্কার করে ফেলেছি, আবিষ্কার করেছি ঘটনার তলে তলে ক্রিয়ার রেখাটি। এখন আমার ঐ ছন্দের এবং লয়ের কথা আর চিন্তা করতে হচ্ছে না, যে ছন্দটি আমি প্রতিষ্ঠিত করেছি নিজের মধ্যে, সেই ছন্দে আমি স্বাভাবিকভাবে জীবন্ত চরিত্র হয়ে উঠেছি। ব্যাপারটা আমার কাছে আরও স্পষ্ট হয়ে উঠল এই দেখে যে, আমার ভেতরে যে কি হচ্ছে, তা যদিও যথাসাধ্য গোপন রাখবার চেষ্টা করছিলম আমি, তা সত্ত্বেও টর্টসভ যেন তা পুরোপুরি আঁচ করতে পেরেছিলেন।

টর্টসভ অনুভব করলেন যে ধরা পড়ে যাবার ভয়ে আমি আমার চোখ দুটো দেখানো থেকে সাধ্যমত বিরত থাকছি। একটার পর একটা ছুতোয় একটার পর একটা বিভিন্ন জিনিসের ওপরে মনঃসংযোগ করছি এবং খুঁটিয়ে প্রত্যেকটিকে পরীক্ষা করে দেখছি, যেন প্রত্যেকটির সম্বন্ধেই আমার বিশেষ কৌতূহল।

"তোমার চঞ্চল প্রশান্তি তোমার ভিতরের দ্বন্দ্বকে এমনভাবে প্রকাশ করে দিচ্ছে, যা আর কোনরকমভাবেই সম্ভব ছিল না," উনি বললেন। "তুমি যেন একেবারেই উপলব্ধি করতে পারছিলে না যে, তোমার ইচ্ছানিরপেক্ষভাবে

তোমার চোখের চাহনি, তোমার মস্তকের ঘূর্ণন, সবই হচ্ছিল তোমার অভ্যন্তরীণ উত্তেজনার ছন্দে। যখন তুমি তোমার রুমালটি বার করলে, যখন তুমি একবার উঠে দাঁড়িয়ে তারপর আবার যেন ঠিকমত আরাম করে বসবার জন্তেই আবার বসে পড়লে, আমি তখন বেশ পরিষ্কার বুঝতে পারলাম যে এমনটা তুমি করছ তোমার মনের প্রকৃত অবস্থাটাকে চাপা দেবার জন্তে। অথচ তুমি নিজেকে ধরা দিয়ে ফেলছ তোমার প্রশান্ত, নির্লিপ্ত ভঙ্গী দিয়ে নয়, আমাদের কাছ থেকে যে নার্ভাস ক্রতলয়ের ছন্দ গোপন করবার চেষ্টা করছ তারই ক্ষণিক ক্ষণিক আকস্মিক বহিঃপ্রকাশের মধ্যে দিয়ে। অথচ সঙ্গে সঙ্গে আবার জিনিসটা তুমি বুঝতে পারছ, বুঝতে পেরে সন্ত্রস্ত হয়ে এদিকে ওদিকে তাকিয়ে দেখছ যে, কেউ তোমার মধ্যে অস্বাভাবিক কোন কিছু লক্ষ্য করেছে কি না। এবং তারপরেই আবার তুমি তোমার সেই কৃত্রিমভাবে জোর করে দেখানো প্রশান্তির মধ্যে দিয়ে নিজেকে পরিচালিত করবার চেষ্টা করছ। তোমার অভ্যন্তরীণ মানসিক বিশৃঙ্খলা দিয়ে পুনঃপুন খণ্ডিত তোমার আপাত ঔদাসিন্যই তোমাকে ধরিয়ে দিয়েছে আমাদের চোখে।

"প্রকৃত জীবনেও তো এমনিধারাই ঘটে, যখন আমরা আমাদের অন্তরের প্রচণ্ড আবেগকে গোপন করতে যাই। তখনও তো মানুষ এমনি করেই নিজের চিন্তায় নিমজ্জিত হয়ে নিশ্চল হয়ে থাকে, নিজের যে অনুভূতি গোপন করতে চায়, সেই অনুভূতিতেই বিভোর হয়ে থাকে। সে সময়ে তার কোন অসতর্ক মুহূর্তে তাকে ধর, দেখবে কেমন করে সে লাফিয়ে ওঠে, উঠে তোমার দিকে ধেয়ে আসে, আসে সেই ছন্দে, যা তার অন্তরের তলদেশে শব্দিত হচ্ছিল। তারপর কিন্তু আবার সে নিজের ওপরে নিয়ন্ত্রণ ফিরে পাবে, পেয়ে গতি কমিয়ে আনবে, বাহ্যিকভাবে দেখাবার চেষ্টা করবে সে কত শান্ত। যদি তার সেই উত্তেজিত অবস্থার মধ্যে গোপন করবার মত কিছু না থাকে, তবে তার সেই বিশৃঙ্খল অবস্থার ছন্দেই সে নড়াচড়া করতে থাকবে বা হাঁটতে থাকবে।

"কখনও কখনও সম্পূর্ণ নাটক বা সম্পূর্ণ চরিত্রও এমনি বিভিন্ন বিপরীতমুখী ছন্দের সমন্বয়ে বাঁধা থাকে; চেখফের অনেকগুলি নাটকই এমনিধারার: যেমন 'তিন ভগ্নী', 'আঙ্কল্ ভানিয়া' (এস্ট্রভ এবং সোনিয়ার পার্ট) ইত্যাদি। প্রায় সর্বদাই চরিত্রগুলি দৃশ্যত খুব প্রশান্ত কিন্তু ভিতরে ভিতরে আবেগের আলোড়নে উথাল-পাথাল।"

একবার যেমনি আমি বুঝতে পারলাম যে আমার ভেতরকার উত্তেজনাকে প্রকাশ করবার পক্ষে সবচেয়ে উপযুক্ত হচ্ছে আমার বাহ্যিক প্রশান্ত ভাব, আমি তখন জিনিসটার অপব্যবহার করে ফেললাম। কিন্তু টর্টসভ অত্যন্ত দ্রুত আমার সে অবস্থার অবসান ঘটালেন।

"আমরা দর্শকেরা প্রথমতঃ যেমনটি দেখি আমাদের চোখের সামনে, ঠিক সেই অনুযায়ীই অন্যের মানসিক অবস্থা অনুধাবন করি। তাই স্বাভাবিকভাবেই, শারীরিক নড়াচড়া যখন নিয়ন্ত্রণের বাইরে চলে যায়, তখন তা মানুষের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। আবার যদি তা হয় ধীর স্থির, আমরা বুঝি যে মানুষটি মানসিকভাবে বেশ পরিতৃপ্ত অবস্থায় আছে। কিন্তু যখন তাকে আমরা আরও খুঁটিয়ে দেখি, যেমন ধরো, তার চোখের দিকে ভাল করে তাকাই, কেবলমাত্র তখনই তার আবেগটুকু অনুভব করতে পারি, যে কথা সে আমাদের কাছ থেকে গোপন করতে চাইছে তার আভাস পেতে পারি। এ কথার অর্থ এই যে এক্ষেত্রে হাজার হাজার দর্শককে কেমন করে নিজের চোখ দেখাতে হবে, অভিনেতার তা জানা থাকা দরকার। ব্যাপারটা খুব সোজা নয়। এর জন্যে প্রয়োজন কেমন করে এ কাজ করতে হয়, তা জানা, আর প্রয়োজন সংযমের। অভিনেতার দুটি ছোট ছোট অক্ষিতারকা নিরীক্ষণ করা দর্শকের পক্ষে সহজ নয়। যার দিকে তারা দেখছে, তার দীর্ঘস্থায়ী নিশ্চলতাই এটা সম্ভব করে তুলতে পারে। তাই যদিও তোমার হাঁটাচলা, ঘোরাফেরা, সবই ঠিক, তবু যখন তোমার অভিনয় তোমার মুখ এবং চোখের মধ্যে কেন্দ্রীভূত, সে সময়ে তোমার সেই হাঁটাচলা বা ঘোরাফেরাকে করতে হবে সংযত। এমনভাবে তোমাকে অভিনয় করতে হবে, যাতে করে তোমার চোখ দুটো আমাদের দৃষ্টিগোচর থাকে।"

আমার পরে গ্রীশা এবং সোনিয়া ওদের তৈরী করা সন্দেহপ্রবণ স্বামীর স্ত্রীকে জেরা করার এক দৃশ্য অভিনয় করল। স্ত্রীর বিরুদ্ধে অভিযোগ খাড়া করার আগে তাকে ফাঁদে ফেলতে হবে। এই অবস্থায় ওকে নিজেকে খুব শান্ত দেখাতে হল নিজের ভেতরের অবস্থাটা ওর কাছে থেকে গোপন রাখতে হল এবং নিজের চোখ দুটো ওর দৃষ্টির বাইরে রাখতে হল।

গ্রীশার সম্পর্কে টর্টসভ এই মন্তব্য করলেন :

"তুমি দেখছি পুরোপুরি শান্তই আছ, তোমার ভেতরকার উত্তেজনা গোপন করবার কোন চেষ্টাই করছ না। কারণ গোপন করবার মত তেমন কিছু তোমার নেই। কোস্টিয়ার অবস্থা ছিল অত্যন্ত নির্ভিন্ন, কারণ তার ভেতরে গোপন রাখার মত কিছু ছিল। ওর ওপরে একই সঙ্গে বাহ্যিক এবং অভ্যন্তরীণ, উভয় প্রকারের ছন্দ-লয়ই কাজ করছিল। ও কিছু না করে নিশ্চল হয়ে ওখানে বসে ছিল এবং তাতেই আমরা উত্তেজিত হয়ে উঠছিলাম। তুমিও ওখানে বসে ছিলে কিন্তু আমরা বিন্দুমাত্র উত্তেজিত হই নি, কারণ তুমি নিজেকে যে খণ্ডিত সত্তার মধ্যে রেখেছ বলে কল্পনা করেছিলে তাতে ছিল কেবল একটাই দৃশ্য, একটাই লয়। সে লয় অত্যন্ত প্রশান্ত, যার ফলে তোমার কথা উচ্চারিত

হচ্ছিল অত্যন্ত স্থূল সুরে। মনে হচ্ছিল যেন তুমি সত্যিই শান্তভাবে, বন্ধুত্বপূর্ণভাবে পারিবারিক বিশ্রম্ভালাপে মগ্ন।

"আমি এই কথা আবার বলতে চাই যে আবেগের জটিল এবং বৈপরীত্যপূর্ণ বুনুনী কখনও এক ছন্দ-লয়ে চলতে পারে না। চলতে পারে কেবল কয়েকটি ছন্দ লয়ের সংমিশ্রণে।"

কম্ম

"এতক্ষণ পর্যন্ত আমরা একক দলের বা ব্যক্তির বা মুহূর্তের অথবা দৃশ্যের ছন্দ-লয়ের কথা আলোচনা করছিলাম। কিন্তু সম্পূর্ণ নাটকের পরিপূর্ণ অনুষ্ঠানের ছন্দ লয় আছে," টর্টসভ ব্যাখ্যা করে বোঝালেন।

"এ কথা থেকে কি বোঝায় যে একবার একটা লয়ের সুরু হলে সারা সন্ধে আর কোন কথা না ভেবে কেবল সেই একই ছন্দ-লয় চলতে থাকবে? অবশ্যই না। একটা নাটকের ছন্দ-লয় কেবল একটাই মাত্র বস্তু নয়, তা হল ছোট এবং বড় নানান তালের, নানান্ লয়ের সমন্বয়, সব মিলে একটা মিলিত ঐকতান। সমস্ত ছন্দ, সমস্ত লয় একসাথে মিলে সৃষ্টি করে এক আড়ম্বরপূর্ণ, আনন্দঘন পরিবেশ।

"যে কোন অনুষ্ঠানের পক্ষে ছন্দ লয়ের তাৎপর্য অত্যন্ত বেশী। প্রায়ই দেখা যায় যে সুন্দর একটি নাটক, যাকে সাজানো হয়েছে সুন্দর পরিকল্পনায়, যার অভিনয়ও হয়েছে ভাল, এমন নাটকও অতিরিক্ত ধীরতা অথবা অনাবশ্যক দ্রুততার জন্যে নষ্ট হয়ে গেল। কল্পনা করে দেখ হাল্কা হাসির কমেডি নাটকের ছন্দে যদি বিষাদঘন ট্রাজেডীর অভিনয় কর, তাহলে কেমন হয়।

"প্রায়শই আমরা দেখতে পাই যে মাঝারি ধরণের নাটক, অত্যন্ত মাঝারিভাবে অথচ উজ্জ্বল, উচ্ছল লয়ে প্রযোজিত হল, অভিনীত হল, তা সত্ত্বেও উতরে গেল দারুণ, কেবল তার উচ্ছল ভাবমূর্তির জোরেই।

"নিশ্চয়ই এ কথা তোমাদের কাছে আর প্রমাণ করে দিতে হবে না, একটা সম্পূর্ণ নাটকের অথবা চরিত্রের সঠিক ছন্দ লয়টি ঠিক করবার পক্ষে মনস্তাত্বিক টেকনিকের প্রয়োগ কতখানি সহায়ক।

"কিন্তু এ ব্যাপারে কোন সুনির্দিষ্ট মনস্তাত্বিক টেকনিক আমাদের আয়ত্বে নেই, তাই প্রকৃতপক্ষে যা ঘটে, তা হচ্ছে এই:

"একটি সম্পূর্ণ নাট্যানুষ্ঠানের সামগ্রিক ছন্দ-লয় সাধারণত তৈরী হয় কতকটা হঠাৎই, যেন দৈবঘটিতভাবে আপনা থেকেই। যে কোন কারণেই হোক, যদি কোন অভিনেতার নাটক সম্বন্ধে এবং তার নিজের চরিত্র সম্বন্ধে সঠিক বোধটি

থাকে, যদি তার মেজাজ থাকে ভাল, যদি দর্শকের কাছ থেকে ভালমত সাড়া আসে, তাহলে অভিনেতা তার চরিত্রে ঠিকমত প্রাণপ্রতিষ্ঠা করতে পারবে এবং সঠিক ছন্দ লয় নিজেই নিজের জায়গা করে নেবে। যদি আমাদের তেমন কোন সুনির্দিষ্ট উপযুক্ত মনস্তাত্ত্বিক টেকনিক জানা থাকত, তাহলে তার সাহায্যে আমরা প্রথমে বাহ্যিক এবং তার পরে অভ্যন্তরীণ ছন্দ লয়ের প্রাথমিক ভিত্তিটা তৈরী করে নিতে পারতাম। তারপর তারই মধ্য দিয়ে অনুভূতি জাগ্রত হত।

"এ বিষয়ে আমাদের চেয়ে ভাগ্যবান হল যন্ত্রশিল্পী, গায়ক ও নৃত্যশিল্পীরা। ওঁদের সাহায্য করবার জন্যে আছে মেট্রোনম, আছেন কণ্ডাক্টার বা আর্কেস্ট্রা পরিচালক। ওঁদের ছন্দ-লয় সব আগে থেকে বাঁধা, আগে থেকে তৈরী। ওঁরা ওঁদের শিল্পসৃষ্টির পক্ষে ছন্দ-লয়ের গুরুত্ব সম্পর্কে সম্পূর্ণ সচেতন। সঠিক সময়ের মাপের বিচারে ওঁদের অনুষ্ঠানসাফল্য একদিক থেকে কিছুটা সুনিশ্চিত সম্ভাবনাযুক্ত। ওঁদের স্বরলিপিতে ওঁদের কাজের ছক লিপিবদ্ধ এবং সঙ্গীত পরিচালক বা নিয়ন্ত্রক সব সময়েই ওঁদের কাজকে নিয়ন্ত্রিত করে চলেছেন।

"আমাদের অভিনেতাদের ব্যাপারে কিন্তু এ কাহিনী একটুও মেলে না। কেবলমাত্র কাব্যে বাঁধা নাটকেই এই ছন্দকে ভালমত অনুশীলন করলে পাওয়া যায়। বাদবাকি অন্য সবের মধ্যে কোন আইন নেই, নেই কোন মেট্রোনম, নেই লিখিত স্বরলিপি, নেই কোন নিয়ন্ত্রক। এই কারণে একই নাটক বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন ছন্দ-লয়ে করা সম্ভব হয়।

"আমরা অভিনেতারা ছন্দ-লয়ের ব্যাপারে কারো কাছ থেকে সাহায্য পাই না, অথচ সাহায্যের আমাদের খুবই দরকার।

"ধরে নেওয়া যাক, ঠিক অনুষ্ঠান আরম্ভ করার আগের মুহূর্তে কোন অভিনেতা এমন কোন বিপর্যয়কর সংবাদ পেল, যার ফলে সেই সন্ধ্যার মত তার নিজস্ব ছন্দ লয় সব বিপর্যস্ত হয়ে গেল। তাকে তখন সেই উত্তেজিত দ্রুত লয়ের অবস্থাতে মঞ্চে নামতে হবে। আবার অন্য একদিন হয়ত বেচারার টাকাকড়ি চুরি হয়ে গেছে। সেদিন তাকে মঞ্চে নামতে হবে অশান্ত বিমর্ষ অবস্থায়, স্বভাবতই তার অভিনয়ে লয় পড়ে যাবে। লয় পড়ে যাবে নিজের মানসিক অবস্থারও।

"অতএব দেখা যাচ্ছে যে অনুষ্ঠানটি সম্পূর্ণরূপেই জীবনের কোন চলমান ঘটনার ওপরে নির্ভর করে। নির্ভর করে না আমাদের শিল্পে অনুসৃত কোন মনস্তাত্ত্বিক টেকনিকের ওপর।

"আবার ধরা যাক যে, কোন অভিনেতা তার সাধ্যমত নিজেকে শান্ত করতে পারল। নিজেকে সংহত করে নিজের প্রকৃত ছন্দকে (মেট্রোনমের) ৫০ নম্বরের জায়গায় ১০০ নম্বরে তুলতে সক্ষম হল। এবং হয়ত ফলে সে সন্তুষ্টও হল, মনে মনে ভাবল যেটুকু তার দরকার ছিল তা সে লাভ করতে পেরেছে।

অথচ তখনও সে প্রকৃতপক্ষে নাটকের সঠিক ছন্দের থেকে অনেকখানি দূরে। সেই প্রয়োজনীয় ছন্দটি হল ২০০ নম্বরের। এই অসামঞ্জস্য তার প্রস্তাবিত পরিস্থিতির মধ্যে, এবং তার সৃষ্টিশীল উদ্দেশ্যের মধ্যে প্রতিফলিত হয়। তবে সবচেয়ে গুরুতর কথা হল এই যে, এই অসামঞ্জস্য পার্টের ওপরে তার নিজের আবেগের প্রতিক্রিয়াকেও প্রভাবিত করে।

"আমরা সব সময়ে একদিকে মানুষ এবং অভিনেতা এবং অন্যদিকে তার পার্টের মধ্যে এমনিধারা সুসংহতির অভাব দেখতে পাই।

"পরীক্ষামূলক প্রদর্শনী অভিনয়ে (অভিনেতার প্রস্তুতি দ্রষ্টব্য) যেদিন তুমি প্রথম মঞ্চের ওপরে ওঠ, মনে কর সেদিনের কথা। মনে কর তুমি প্রসেনিয়ামের খিলানের সেই বিরাট কালো গর্তটার সামনে দাঁড়িয়ে আছ, তোমার সামনে যেন একটা বিশাল দর্শকসমাবেশ।

"এবার কণ্ডাক্টার হয়ে তোমার সেই সময়কার ছন্দ লয় মেট্রোনমে ধরবার চেষ্টা করো দেখি।"

আমাদের যেমনটি করতে বলা হল, তেমনটিই আমরা করলাম। কিন্তু আমার ক্ষেত্রে হল কি, না কণ্ডাক্টারের ভূমিকায় হাত নাড়াতে গিয়ে দেখলাম যে সেই স্মরণীয় সময়কার প্রয়োজনীয় বত্রিশতম নোটটির হিসেবে আমি ঠিকমত হাত আন্দোলিত করতে পারছি না। আমি যে লয় দেখাচ্ছিলাম টর্টসভ তাকে মেট্রোনমের ২০০ নম্বরে ধরলেন।

তারপর উনি আমাদের জীবনের সবচেয়ে নৈঃশব্দপূর্ণ বিমর্ষ মুহূর্তগুলি মনে করতে বললেন। বললেন সেই মুহূর্তগুলির ছন্দ লয় হাতের আন্দোলনে ধরতে! নিজনি নোভোগোরোডে আমার পুরানো জীবনকালের কথা স্মরণ করলাম এবং সেই অনুভূতির ছন্দ অনুযায়ী আমি আমার হাত নাড়াতে থাকলাম। টর্টসভ মেট্রোনমে আমার হাত নাড়ার গতি ২০ নম্বরে ধরলেন।

"এখন মনে কর গোগোলের 'ম্যারেজ' নাটকে পড্‌কোলেসিনের মত ধীর শান্ত স্বভাবের চরিত্র তুমি অভিনয় করছ। তার জন্যে তোমার প্রয়োজন মেট্রোনমের ২০ নম্বরের গতি। অথচ অভিনেতা হিসেবে ঐ চরিত্রে তোমার প্রথম রজনীর অভিনয়, তার ফলে পর্দা ওঠবার আগে তোমার নিজের ভেতরে ভেতরে বেশ উত্তেজিত অবস্থা। তোমার নিজের ভেতরকার লয় তখন ২০০ নম্বরের। এ অবস্থায় অভিনেতার প্রয়োজনীয় লয়ের সঙ্গে কেমন করে তুমি তোমার নিজের অভ্যন্তরীণ লয়কে মেলাবে? ধরে নিলাম যে নিজেকে শান্ত করার প্রাণপণ প্রচেষ্টা চালিয়ে তুমি তোমার অভ্যন্তরীণ লয়কে ১০০তে নামিয়ে এনেছ। এটা অনেকখানি ঠিক হলেও পুরোপুরি সঠিক নয়, কারণ পড়্‌কোলেসিনের চরিত্রের জন্যে লয় দরকার ২০ নম্বরের। এই পার্থক্যকে কি করে মেলানো যায়?

মেট্রোনম যন্ত্রটি না থাকলে কি করে এই পার্থক্যের মধ্যে সামঞ্জস্য আনা যায়?

"এমনি পরিস্থিতিতে সবচেয়ে ভাল উপায় হল ভাল ভাল সংগীত নির্দেশক বা পরিচালকেরা যেমন নিজেরা নিজেদের লয়টি অনুভব করতে পারেন, তেমনি সঠিক লয়টি অনুভব করতে শেখা। যদি একদল এমন অভিনেতা পাওয়া যেত যাদের মধ্যে পুরোপুরি সঠিক ছন্দ লয়ের জ্ঞান আছে! তা হলে চিন্তা করে দেখ তাদের দিয়ে কি কাজ করানো যেত! চেঁচিয়ে এই কথা বলে টর্টসভ একটা একটা দীর্ঘশ্বাস ফেললেন।

"কি কাজ করানো যেত?" আমরা জিজ্ঞাসা করলাম।

"বলছি," বলে উনি আরম্ভ করলেন। "খুব বেশী দিন আগেকার কথা নয়, আমাকে একবার একটা অপেরা পরিচালনা করতে হয়েছিল। সেই অপেরায় একটা জনতার দৃশ্য ছিল, জনতার কণ্ঠে সমবেত সংগীত। অংশগ্রহণকারীদের মধ্যে কেবল মূল গাইয়ে এবং কোরাস গাইয়েরাই ছিল, তাই নয়, সাধারণ চরিত্রের অল্পবিস্তর অভিজ্ঞ সংখ্যাতিরিক্তেরাও ছিল। তবে ছন্দ-লয়ে সকলেই অল্পবিস্তর শিক্ষিত। কিন্তু আমাদের এই দলের সঙ্গে যদি তুলনা কর যায়, তাহলে তাদের মধ্যে অভিনেতা হিসেবে একজনকেও দাঁড় করানো যাবে না।

"তা সত্ত্বেও একথা আমি স্বীকার করব যে সেই বিশেষ দৃশ্যটিতে তারা অত্যন্ত দক্ষ অভিনেতাদেরও ছাপিয়ে গিয়েছিল, যে দশ আমরা আমাদের থিয়েটারে যতবার করে মহড়া দিই ততবার মহড়াও ওরা দেয় নি।

"অপেরার এই জনতার দৃশ্য আমাদের সামনে এমন জিনিস তুলে ধরল, অনেক বেশী মহড়ার সুযোগ থাকা সত্ত্বেও আমাদের থিয়েটারে যা আমরা করে উঠতে পারি না।

"এর পেছনের গুপ্তরহস্যটা কি?

"সমস্দিক থেকে শ্রীহীন একটা দৃশ্যের মধ্যে ছন্দ-লয়ের প্রয়োগে এসে গিয়েছিল বর্ণাঢ্যতা, সুসমতা এবং সুশ্রীতা।

"ছন্দ-লয় গায়কদের মধ্যে নিয়ে এল চমৎকার সুস্পষ্টতা, স্বাচ্ছন্দ্য, নমনীয়তা এবং সঙ্গতি।

"যে সব শিল্পী মনস্তাত্ত্বিক টেকনিকে তেমন সমৃদ্ধ নয়, ছন্দ-লয় তাদের মধ্যে তাদের পার্টের অভ্যন্তরীণ অনুভূতি এনে দিয়েছিল।"

আমরা টর্টসভকে বললাম যে ছন্দ-লয়ের প্রায় পরিপূর্ণ জ্ঞান আছে, এমন একটা নাট্যদলের স্বপ্ন তাঁর স্বপ্নই থেকে যেতে বাধ্য, এ স্বপ্ন কোনদিন বাস্তবে রূপায়িত হওয়া সম্ভব নয়।

"এ কথার সঙ্গে আমি একমত," উনি বললেন জবাবে।

"তবে এ বিষয়ে আমি কিছুটা ছাড় দিতে রাজি আছি। দলের প্রত্যেকের ওপরে তেমন ভরসা না থাকলেও অন্তত কয়েকজন ছন্দ-লয়ের জ্ঞান আয়ত্ত করে দেখাও তো। নাটক সুরু হবার মুখে উইংসের পাশে দাঁড়িয়ে প্রায়ই এমন কথা ভেসে আসতে শোনা যায়: অমুক অমুক তো নামছে! কাজেই বই যে জমবে তাতে সন্দেহ নেই। এ কথার অর্থ কি? একথার অর্থ এই যে এমনকি একজন দুজন অভিনেতাও অন্যদের, এবং সঙ্গে সঙ্গে সম্পূর্ণ বইটাকে টেনে নিয়ে যেতে পারে। এমনটিই হয়, অন্তত এমনটিই হত আগে আগে।

"আমাদের মহান পূর্বসূরী শেপকিন, সাডোভস্কী, শুমস্কী, সামারিন প্রভৃতি অভিনেতাদের মধ্যে প্রচলিত প্রথাই ছিল এই যে তাঁরা তাঁদের প্রবেশের সময়ে যথেষ্ট আগে থেকে এসে উইংসের পাশে দাঁড়িয়ে থাকতেন যাতে করে চলমান নাটকের লয়টি ঠিকমত ধরতে পারেন। এই কারণেই ওঁরা যখনই মঞ্চে প্রবেশ করতেন, তখনই ওঁদের সঙ্গে আসত প্রাণময়তা ও সত্যবোধ এবং তাই ওঁর প্রবেশের সঙ্গে সঙ্গেই নাটকের সঠিক তারে ঘা দিয়ে ফেলতেন, সঠিক সুরে ঝংকৃত হয়ে উঠত ওঁদের নিজেদের পার্টটিও।

"এই ব্যাপারে কোন সন্দেহ নেই যে, কেবলমাত্র এঁরা খুব উঁচুদরের শিল্পী ছিলেন এবং এঁদের প্রবেশ মুহূর্তটিকে বেশ যত্ন করে তৈরী করতেন বলেই এঁদের পক্ষে এমনটা করা সম্ভবপর হত তাই নয়, সম্ভবপর হত আরও এই জন্যে যে সচেতন অথবা অচেতনভাবে ছন্দ লয়ের বোধ এঁদের মধ্যে কাজ করত এবং এঁরা নিজেদের মত করে তাকে ব্যবহার করতে জানতেন।

"স্পষ্টতই এঁদের মনের মধ্যে, স্মৃতির মধ্যে এরা প্রতি দৃশ্যের এবং সমগ্র নাটকের ক্রিয়ার দ্রুত এবং ধীর ছন্দগুলি গেঁথে রেখে দিতেন।

"অথবা এমনও হতে পারে যে প্রবেশের আগে উইংসের পাশে অনেকক্ষণ ধরে বসে বসে, মঞ্চে কি হচ্ছে তা মনোযোগের সঙ্গে লক্ষ্য করে করে প্রতিবারই ওঁরা নতুন করে চলন্ত নাটকের ছন্দ লয়টি খুঁজে নিতেন। হয়ত এমনি করেই, সচেতন ভাবে হোক বা অচেতনভাবে হোক, এমনি করেই নিজেকে ঐ লয়ে বেঁধে নিতেন। হয়তো ওঁদের কোন নিজস্ব পদ্ধতি ছিল, দুর্ভাগ্যবশত যার সম্বন্ধে আমাদের কিছু জানা নেই।

"তোমাদেরও আমি বলি তেমনি শিল্পী হতে, যে সমস্ত চরিত্রের মধ্যে সঠিক ছন্দ-লয়ের প্রতিষ্ঠা করতে পারে।"

"একটা নাটকের অথবা একটা পার্টের সঠিক ছন্দ-লয় প্রতিষ্ঠা করার পক্ষে মনস্তাত্ত্বিক টেকনিকের সঠিক ভিত্তি কি? কিসের ওপরে মানুষ ছন্দ-লয়ের প্রতিষ্ঠা করবে?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

উনি বললেন, "একটা সম্পূর্ণ নাটকের ছন্দ-লয় হল নাটকের

অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখার ছন্দ-লয়, তার অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তুর ছন্দ-লয়। তোমরা তো জানোই সে অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখার চলনে দুই দিকের দৃষ্টিকোণের বিচার। একটি হল অভিনেতার দৃষ্টিকোণ, আর একটি চরিত্রের দৃষ্টিকোণ। ঠিক যেমন করে একজন চিত্রকর তার ছবিতে রঙগুলি লাগিয়ে লাগিয়ে তাদের মধ্যে একটা সম্পর্ক, একটি সামঞ্জস্য তৈরী করবার চেষ্টা করেন, ঠিক তেমনি করে অভিনেতা নাটকের অন্তরসঞ্চারী সম্পূর্ণ ক্রিয়ারেখাটির মধ্যে ছন্দ-লয়ের সুষম বিভাজনটি খুঁজে খুঁজে বার করতে থাকেন।"

"কেউ না দেখিয়ে দিলে বা কণ্ডাক্টরের সাহায্য না পেলে আমরা কিছুতেই তা পারব না," ভানিয়া বলল।

"তাহলে রাখামানভ কোন একটা ব্যবস্থা করবেন তোমাদের সাহায্যর জন্যে," এই কথা বলে হাসতে হাসতে টর্টসভ ক্লাস ছেড়ে চলে গেলেন।

দশ

অন্য সব দিনের মত আজও আমি বেশ আগে আগেই ক্লাসে এসেছি। এসে দেখি মঞ্চ আলোকিত, পর্দা উত্তোলিত, আর রাখামানভ সার্ট গায়ে দিয়ে ইলেকট্রিশিয়ানকে সঙ্গে নিয়ে তাড়াতাড়ি কি একটা ব্যবস্থাপনার কাজ করছেন।

আমি ওঁদের সাহায্য করতে চাইলাম। ফলে গোপনে রাখামানভ যে প্রস্তুতিটা করছিলেন তার রহস্যের মধ্যে আমাকে প্রবেশ করতে দিলেন।

দেখা গেল যে উনি নাটক অভিনয়ের জন্যে এক ধরনের বৈদ্যুতিক কণ্ডাকটার উদ্ভাবন করেছেন। এখনও বস্তুটি অপরিমার্জিত অবস্থায় রয়েছে, তবে ওঁর মনের মধ্যে যা আছে, তা হচ্ছে এই : যেখানে প্রম্পটার বসেন, সেই জায়গায়, দর্শকের দৃষ্টির বাইরে অথচ অভিনেতাদের দৃষ্টির গোচরে ছোট একটা জিনিস, যার সঙ্গে লাগানো থাকবে দুটো ছোট আলো। আলো দুটো নিঃশব্দে একবার জ্বলবে, একবার নিববে, এবং এমনি করে মেট্রোনমের কাজ করে যাবে। মহড়ার সময়ে নাটকের গতি যে স্থানে যে লয়ে চলবে বলে স্থির হয়েছে, তা থাকবে প্রম্পট্ করার বইতে নোট করা। প্রয়োজন হলে প্রম্পটার ঐ আলো জ্বলা-নেবার কলটি চালু করে দেবেন। এমনি করেই উনি অভিনেতাদের ঠিক সময়ে ঠিক ছন্দটি, ঠিক লয়টি ধরিয়ে দিতে পারবেন।

রাখামানভের তৈরী কলটিতে টর্টসভ আকৃষ্ট হলেন এবং ওঁরা দুজনে অভিনয় করতে থাকলেন, আর ইলেকট্রিশিয়ান ইচ্ছামত কয়ে সুইচ দিতে থাকলেন। সঙ্গে সঙ্গে ঐ দুজন অভিনেতা ছন্দ লয়ের ওপরে তাঁদের চমৎকার নিয়ন্ত্রণের সাহায্যে এবং তাঁদের সচল কল্পনাশক্তির সাহায্যে এমনি প্রতিটি ছন্দের স্বপক্ষে কোন না

কোন যুক্তি দাঁড় করাতে থাকলেন। ঐ ইলেকট্রিক্যাল কণ্ডাক্টর যন্ত্রটির সার্থকতা ওঁরা দুজন নিজেরা উদাহরণ স্থাপন করে সন্দেহাতীতভাবে প্রমাণিত করলেন।

ওঁদের পরে পলের, আমার এবং অন্যান্যদেরও পালা এল। আমরা কেবল দৈবাৎই দু'এক বারে সঠিক ছন্দটা ধরতে পারলাম, অন্য সময়ে স্খলিতচরণে কেবল এদিক-ওদিক করলাম মাত্র।

"এই ঘটনা থেকে যে সিদ্ধান্ত নেওয়া যায়, সেটা খুবই সুস্পষ্ট," টর্টসভ বললেন। "কোন নাট্যানুষ্ঠানের ছন্দ নিয়ন্ত্রক হিসেবে এই ইলেকট্রিক্যাল কণ্ডাক্টার অভিনেতাদের খুবই সহায়ক তবে কেবলমাত্র যেখানে সকল অভিনেতার বা অন্তত কয়েকজন অভিনেতার ছন্দ-লয়ের উপরে খুব দখল আছে বা ছন্দ-লয়ের জ্ঞান আছে, কেবলমাত্র সেই সব ক্ষেত্রেই এই সাহায্য গ্রহণ করা সম্ভব। দুর্ভাগ্যবশত আমাদের এই শাখাটিতে এমন অভিনেতার সংখ্যা অত্যন্ত কম।

"তার থেকেও খারাপ হল যে," টর্টসভ বিমর্ষ কণ্ঠে বলে চললেন, "নাটকে ছন্দ-লয়ের সম্বন্ধে অভিনেতাদের সচেতনতা অত্যন্ত কম, কারো কারো আদৌ নেই। তাই তোমাদের ভবিষ্যৎ অনুশীলনে ছন্দ-লয়ের প্রতি বিশেষ মনোযোগ দেওয়া দরকার।"

সাধারণ আলোচনা হতে হতে ক্লাস শেষ হল। কয়েকজন ছাত্র নাটকে কেমন করে ছন্দ-লয়ের নিয়ন্ত্রণ করা যায় সে সম্পর্কে তাদের নিজের নিজের চিন্তা ব্যক্ত করল।

শুনে টর্টসভ একটা মন্তব্য করলেন, যা মনে রাখবার মত।

ওঁর মতে অনুষ্ঠানের আগে এবং বিরতির সময়ে অংশগ্রহণকারীদের সকলের উচিত একত্রিত ছন্দে-বাঁধা সংগীতের সাহায্যে কিছুটা অনুশীলন করে নিয়ে সঠিক ছন্দ-লয়টি নিজেদের মধ্যে বসিয়ে নেওয়া।

"কেমন হবে সেই অনুশীলন?" নানান্ দিক থেকে প্রশ্ন উঠল।

"এত তাড়াহুড়ো কোরো না," টর্টসভ আমাদের সতর্ক করে দিলেন।

"সেই অবস্থায় আসার আগে তোমাদের অনেকগুল প্রাথমিক অনুশীলন করে নিতে হবে।"

"কি ধরণের অনুশীলন?" ছাত্রছাত্রীদের মধ্যে থেকে আবার জানবার দাবী উঠল।

"পরের ক্লাসে সে সম্বন্ধে বলব", এই কথা বলে টর্টসভ মঞ্চ ত্যাগ করে চলে গেলেন।

এগার

"সুপ্রভাত! তোমাদের শুভ ছন্দ-লয় কামনা করি," আমরা ক্লাসে আসতে এই কথা বলে টর্টনভ আজ আমাদের অভ্যর্থনা জানালেন। তারপর আমাদের মুখের বিমূঢ় ভাব লক্ষ্য করে বললেন: "তোমাদের শুভ স্বাস্থ্য কামনা না করে কেন শুভ ছন্দ-লয় কামনা করলাম, এই কথা ভেবে অবাক হচ্ছ তো সবাই? দেখ, মানুষের স্বাস্থ্য কখনও ভাল থাকতে পারে, কখনও বা মন্দ থাকতে পারে, তবে মানুষের ভেতরকার ছন্দ-লয় যখন ঠিক থাকে তখন তার থেকেই বেশ বোঝায় যে সে ভাল আছে। তাই ভাল ছন্দ-লয় মানেই ভাল স্বাস্থ্য, এই কথা মনে করেই আমি অমনভাবে তোমাদের স্বাস্থ্য কামনা করেছি।

"কিন্তু সত্যি করে বল তো, তোমার ছন্দ-লয় আজ কোন্ অবস্থায় আছে?"

"জানি না, সত্যিই জানি না, পল বলল জবাবে।

"তোমার কি ব্যাপার?" লিওর দিকে ফিরে টর্টনভ বললেন।

"কোন ধারণা নেই," বিড়বিড় করে উত্তর এল।

"তোমার, তোমার?" টর্টনভ একে একে আমাকে এবং আর সবাইকে ঐ একই প্রশ্ন করলেন।

কিন্তু দেবার মত জবাব কারোই ছিল না।

"তাহলে এইরকম একটা দল এখানে জড়ো হয়েছে!" টর্টনভ লোক-দেখানো বিস্ময়ে চিৎকার করে উঠলেন। "আমার জীবনে এই প্রথম আমি এমন একদল মানুষ দেখলাম! তোমাদের মধ্যে একজনও নিজের জীবনের ছন্দ চেনে না, লয় বোঝে না! অথচ যে কোন মানুষকে তার নিজের নড়াচড়া ক্রিয়াকর্ম, অনুভূতি, নাড়ীর স্পন্দন, চিন্তা এবং শ্বাস-প্রশ্বাস, এক কথায় তার নিজের সাধারণ অবস্থার গতির ছন্দ তাকে অনুভব করতেই হয় বলে মানুষের বিশ্বাস।"

"কিন্তু আমরাও পারি তা, নিশ্চয়ই পারি। কিন্তু আমরা তো বুঝতেই পারছি না ঠিক কোন্ অবস্থার মাপটি আমরা নেব। আজকের সন্ধ্যায় যে আনন্দঘন পরিস্থিতি রয়েছে আমাদের সামনে, তার সুখানুভূতিপূর্ণ ছন্দ-লয়, না অন্য কোন সময়ে যখন আজকের দিনের কাজের সাফল্য সম্পর্কে আমাদের চিত্ত সন্দিহান, সেই সময়কার দ্বিধান্বিত শ্লথ ছন্দ-লয়?"

"আমার জন্যে যদি উভয় সময়কার ছন্দ-লয় বাজিয়ে দেখাও," টর্টনভ বললেন, "তাহলে একের পরে অন্য ছন্দ তোমাদের পাল্টাপাল্টি করে বাজাতে হবে। তাহলেই সেটা হবে তোমাদের বর্তমান অবস্থার পক্ষে সামঞ্জস্যপূর্ণ। তাতে

তোমাদের ভুল হতে পারে, কিন্তু তাতে ক্ষতি নেই কোনও। আসল কথা হচ্ছে যে, সেই ছন্দ-লয়কে খুঁজতে গিয়ে তোমরা তোমাদের ভেতরকার অনুভূতিকে খুঁজে পাবে।

"আজ সকালে যখন ঘুম থেকে উঠলে, তখন কি ছন্দ-লয় বাজছিল তোমাদের মধ্যে ?" এই হল টর্টসভের পরের প্রশ্ন।

ছাত্রছাত্রীরা সকলে ভ্রূ কুঁচকিয়ে কেমন করে এ প্রশ্নের জবাব দেওয়া যায়, আন্তরিকভাবে তা চিন্তা করতে লাগল।

"তোমরা কি বলতে চাও যে আমার প্রশ্নটার উত্তর দেবার জন্যে এতখানি চিন্তা করা দরকার!" বিস্মিতভাবে টর্টসভ বলে উঠলেন। আমাদের ছন্দ-লয়ের অনুভূতি তো জলের মতো সদা প্রস্তুত অবস্থায় থাকে। আমাদের বেঁচে থাকার প্রতিটি মুহূর্ত সম্বন্ধে আমাদের প্রত্যেকেরই কিছু না কিছু ধারণা থাকে।"

আমি সকালে যখন উঠেছিলাম শয্যা থেকে, আমার সেই সময়কার পরিস্থিতির কথাটা মনে করবার চেষ্টা করলুম। মনে পড়ল সে সময়ে আমি কিছুটা চিন্তিত হয়েছিলাম। মনে পড়ল, হয়ত প্রথম ক্লাসটায় পৌঁছোতে আমার দেরী হয়ে যাবে, এই চিন্তাই আমাকে পেয়ে বসেছিল তখন। কেননা তখনো আমার দাড়ি কামানো বাকি, তাছাড়া কদিন থেকে পোস্ট অফিসে একটা মানিঅর্ডার এসে পড়ে আছে, তার টাকাটাও তুলে নিতে হল যাবার পথে। একটা উদ্বিগ্ন দ্রুত লয়ের ছন্দ আমার হাত দিয়ে বেজে উঠল, সে ছন্দে আমি আমার সকালবেলাকার সেই অবস্থাটা আবার ফিরে পেলাম।

একটু পরে টর্টসভ আর একটা নতুন খেলা আবিষ্কার করলেন। আমাদের জন্যে উনি কিছুটা দ্রুত অসম ছন্দ বাজালেন। আমরাও সেটা কয়েকবার বাজালাম, যাতে করে তার ছন্দের দোলানিটা আমাদের মধ্যে পুরোপুরি বসে যায়।

"এইবার" টর্টসভ বললেন, "এইবার তোমরা ঠিক করো কি রকম কাল্পনিক পরিস্থিতিতে, কেমনধারা আবেগের থেকে ঠিক এই রকম ছন্দ-লয়ের জন্ম হতে পারে ?"

ঠিক করতে গিয়ে একটা জুতসই গল্প ভাবতে হল মনে মনে। আমার কল্পনাকে জাগিয়ে তোলবার জন্যে আমি পরপর কয়েকটি প্রশ্ন করলাম নিজেকে। আমি এখন কোথায় অবস্থান করছি, এখন সময়টা কি, কি উদ্দেশ্যে আমি এখানে, কেন আমি এখানে ? আমার আশেপাশে এই যে লোকজন, এরা কারা ? তাতে দেখলাম আমি যেন এক হাসপাতালে এক সার্জনের কক্ষে। আমার স্বাস্থ্য সম্পর্কে যেন একটা সিদ্ধান্ত নেওয়া হতে যাচ্ছে। আমি এখনি তা শুনতে পাব। হয় আমি খুব গুরুতর অসুস্থ, আর না হয় এখন আমি সম্পূর্ণ সুস্থ, সোজা হাসপাতাল থেকে ছাড়া পেয়ে বেরিয়ে চলে যাব। এই গল্পটা আমার ওপরে বেশ

প্রভাব বিস্তার করল। প্রকৃতপক্ষে যে ছন্দ-লয় আমাদের ধরিয়ে দেওয়া হয়েছিল সে অনুযায়ী যতটা আমার উত্তেজিত হবার কথা আমি তার চেয়ে অনেক বেশী উত্তেজিত হয়ে পড়েছিলাম।

সুতরাং গল্পের উত্তেজনার ভাগটা একটু কমাতে হল। আমি যেন সার্জনের জন্যে অপেক্ষা করছি না, অপেক্ষা করছি ডেন্টিস্টের জন্যে, উনি আমার একটা দাঁত তুলবেন। কিন্তু এ ব্যাপারটাও ঐ ছন্দ-লয়ের পক্ষে অতিরিক্ত উত্তেজনাকর বলে মনে হল। তখন বাধ্য হয়ে ভাবলাম যে আমি যেন গলার ডাক্তারের সামনে। তিনি আমার শ্রবণ-যন্ত্র পরীক্ষা করবেন। মনে হল টর্টসভ যে ছন্দ-লয় ধরিয়ে দিয়েছেন, তার পক্ষে এইটাই ঠিক উপযুক্ত। এক এক করে আমরা প্রত্যেকে আমাদের কাল্পনিক প্রদত্ত পরিস্থিতির কথা টর্টসভকে বললাম।

"অতএব তোমরা দেখতে পাচ্ছ" টর্টসভ বললেন, "আজকের পাঠের প্রথমার্দ্ধে তোমরা তোমাদের নিজেদের অতীত অভিজ্ঞতার দিকে মনোযোগ দিয়েছিলে এবং সেই অভিজ্ঞতার অনুভূতিকে বাইরে প্রকাশ করেছিলে ছন্দ-লয়ের সাহায্যে। কিন্তু এবার তোমরা অন্যের কাছ থেকে ছন্দলয় ধার নিলে, নিয়ে তোমাদের কাল্পনিক উদ্ভাবন দিয়ে, স্মৃতিগত আবেগ দিয়ে তাকে সঞ্জীবিত করে তুললে। তোমরা অনুভূতি থেকে ছন্দ-লয়, তারপর আবার ছন্দ-লয় থেকে অনুভূতিতে চলে গেলে।

"এই উভয় পদ্ধতির ওপরে অভিনেতার নিজস্ব দখল থাকা দরকার।

"এর আগের অনুশীলনের সময়ে তোমরা কেমন করে অভ্যাস করলে ছন্দ-লয়ের উন্নতিবিধান করা যায় তা জানতে উৎসুক হয়ে উঠেছিলে।

'আজ আমি তোমাদের অনুষ্ঠান করার নির্দেশিকা হিসেবে দুটো প্রধান পথ দেখিয়ে দিলাম।"

"কিন্তু অনুশীলনের খোঁজ পাওয়া যাবে কোথায়?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"প্রথমদিকে যে পরীক্ষা-নিরীক্ষাগুলো করেছিলাম, সেগুলোর কথা মনে কর। সেগুলোর প্রত্যেকটির জন্যেই ছন্দ এবং লয়ের প্রয়োজন হয়। ঐগুলির মধ্যেই অভ্যাস করবার উপযুক্ত যথেষ্ট পরিমাণ মালমশলা পাওয়া যাবে। আর শেষবারে তোমরা যে প্রশ্ন করেছ, এই হচ্ছে তার জবাব," এই কথা বলে টর্টসভ ক্লাস শেষ করলেন।

দ্বাদশ পরিচ্ছেদ

সংলাপ উচ্চারণে ছন্দ-লয়

"যাকে বলে ছন্দ-লয়, সে বস্তুটির অধ্যয়নে আমরা এখন অনেকটা দূর অগ্রসর হয়েছি। প্রথমতঃ ছন্দ-লয়ের সুস্পষ্ট প্রয়োগ করে জিনিসটা কি, তা জানবার চেষ্টা করেছি। কিণ্ডারগার্টেনের শিশুদের মতো মেট্রোনমের টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে তাল মিলিয়ে হাতে তালি দিয়েছি। তারপর অনেক জটিল লয়ের কাজ করেছি; এমন কি আমাদের অন্তরের দৃষ্টিতে দেখা শ্রেণীবদ্ধ ক্রিয়ার সংকেত আমরা আমাদের হাতের ছন্দিত শব্দের সাহায্যে প্রেরণ করেছি। করতে গিয়ে আবিষ্কার করেছি যে, ছন্দ দিয়ে যে মনোভাব প্রকাশ করতে চাইছি তা শ্রোতার কাছে যত অস্পষ্টই হোক, আমাদের নিজেদের ওপরে তার প্রভাব হয় অপরিসীম। প্রকৃতপক্ষে আমাদের ভেতরকার সৃজনপদ্ধতিকে এ সহায়তা করেছে।

"আমরা ছন্দ-লয়ের আরও সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম দিক নিয়ে চর্চা করেছি; দেখেছি যে মঞ্চে এবং প্রকৃত জীবনে, উভয়ক্ষেত্রেই একের ছন্দ-লয় অন্যের ছন্দ-লয়ের বিরোধী হতে পারে। আমরা আবিষ্কার করেছি যে আমাদের অন্তরে বাহিরে দু'রকমের ছন্দ-লয় একসঙ্গে কাজ করতে পারে তবে একসঙ্গে এমন পরস্পরবিরোধিতা আমাদের নিজেদের ক্রিয়ার মধ্যেকার সংগীতের মধ্যে দিয়েই প্রকাশিত হয়ে পড়ে। আমরা যে চরিত্র নির্মাণ করতে বসেছি, ছন্দ-লয়ের এমনি পরস্পরবিরোধিতা তাকে সবল করে তোলে। আমরা একটা পরিপূর্ণ নাটকের ছন্দ-লয় নিয়ে আলোচনা করেছি, আলোচনা করেছি তার অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখা নিয়ে। আলোচনা করেছি চরিত্রের মধ্যেকার সঠিক জিনিসটি আবিষ্কার করে সঠিকভাবে চললে এক লয় থেকে আর এক লয়ে খুব সূক্ষ্মভাবে পরিবর্তিত হয়ে গিয়েও চরিত্রের সামগ্রিক ঐক্যের ভাবটি কেমন বেশ বজায় থাকে।

"এ সবই হল নড়াচড়ার ছন্দ-লয়, ক্রিয়াকলাপের ছন্দ-লয়। এবার আমরা সংলাপ-বাচনের ওপরেও ছন্দ-লয়ের প্রয়োগ করব। সুরুতেই আমি এই কথা বলি তোমাদের যে, নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবসত্তা প্রকাশের পক্ষে শব্দ বা শব্দাংশ উচ্চারণের কণ্ঠধ্বনি এক অনন্য উপায়। আগেও আমি তোমাদের বলেছি যে, সংলাপ বলার সময়ে শব্দের লাইনগুলি সময় ধরে এগোয়। বলেছি যে সেই সময় আবার অক্ষর, শব্দাংশ অথবা শব্দের উচ্চারণ দিয়ে খণ্ডিত হয়। সময়ের এই বিভাজন হয়ে থাকে ছন্দোবদ্ধঃ খণ্ডে খণ্ডে, অংশে অংশে।

"কোন কোন ধ্বনি, শব্দাংশ অথবা শব্দের রকমই এই যে, তার জন্যে প্রয়োজন কিছুটা হ্রস্ব উচ্চারণের, সংগীতের অষ্টমাংশ অথবা ষোড়শাংশের নোটের মত। আবার অন্য অন্য ধ্বনি বা শব্দাংশ অথবা শব্দও আছে যারা উচ্চারিত হয় অপেক্ষাকৃত দৃঢ়ভাবে, দীর্ঘভাবে, অনেকটা পূর্ণ অথবা অর্ধ-নোটের মত। এদের সঙ্গে সঙ্গে আবার কতকগুলি অপেক্ষাকৃত দৃঢ় অথবা দুর্বলভাবে উচ্চারিত ধ্বনি এবং শব্দাংশও আছে। আবার এমন ধ্বনি বা শব্দও আছে যার উচ্চারণে কোন ঝোঁকই পড়ে না।

"এই উচ্চারিত ধ্বনিগুলি আবার বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের যতি বা শ্বাস-বিরতি দিয়ে পরস্পরের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত। ধ্বনিবিজ্ঞানের এই সব সম্ভাবনা থেকে সংলাপ উচ্চারণের অনন্তসংখ্যক রকমারি ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি করা যায়। সেই ছন্দ-লয়কে কাজে লাগিয়ে অভিনেতারা সংলাপ উচ্চারণের অতি সুন্দর সুমার্জিত বাচনভঙ্গী আয়ত্ত করেন। অভিনেতা যখন মঞ্চের ওপরে অবস্থান করছেন, তখন ট্র্যাজেডীর গভীর আবেগ প্রকাশের জন্যেও এই পরিমার্জিত বাচনভঙ্গীর প্রয়োজন হয় আবার প্রয়োজন হয় কমেডীর উচ্ছল আনন্দ প্রকাশের জন্যেও।

"সংলাপের ছন্দ-লয় সৃষ্টি করবার জন্যে সংলাপকে কেবল ধ্বনির টুকরোয় বিভক্ত করলেই হয় না, কথা বলার লয়ের সঙ্গেও ছন্দ থাকা দরকার।

"ক্রিয়ার ব্যাপারে আমরা এ জন্যে মেট্রোনমের সাহায্য নিয়েছি, ঘণ্টার সাহায্য নিয়েছি। এবার কি ব্যবহার করব? আমাদের নাটকের সংলাপ বলায় কেমন করে শব্দের অক্ষর বা শব্দাংশের ওপরে ছন্দের ঝোঁক প্রয়োগ করব? এখানে মেট্রোনমের পরিবর্তে আমাদের মানসিক গণনার ওপরে নির্ভর করতে হবে। আমাদের সর্বদা স্বতোৎসারিতভাবে সেই মানসিক গণনার সুরে-ছন্দে নিজেদের বেঁধে রাখতে হবে।

"সুসম, পরিমার্জিত, ধ্বনিরেশযুক্ত সংলাপোচ্চারণের প্রভাব অনেকটা সংগীতের মতো।

"সংগীতের যেমন স্বরলিপি, সংলাপের তেমনি অক্ষর শব্দাংশ ও শব্দ। এগুলি দিয়ে ছন্দ, এগুলি দিয়েই লয়, এগুলি দিয়েই তার সুরসংগতি। সুন্দর সংলাপ উচ্চারণকে যে অনেক সময় সংগীতের সঙ্গে তুলনা করা হয়, তার যথেষ্ট কারণ আছে।

"যে শব্দ উচ্চারিত হবার পর তার পেছনে ধ্বনিরেখা রেখে যায়, তার প্রভাব অনেক বেশী। কি সংগীতে কি সংলাপ উচ্চারণে, বাক্যাংশ যখন পুরোপুরি একটা নোটে বা এক-চতুর্থাংশ অথবা এক-ষোড়শাংশের নোটে উচ্চারিত হয় সে অবস্থার এবং তার ভেতরে যখন তিনের ভাগ বা চারের ভাগ এসে ঢুকে পড়ে সে অবস্থার মধ্যে অনেক প্রভেদ। প্রথমটায় উচ্চারণ হবে পবিত্র, গাম্ভীর্যমণ্ডিত। দ্বিতীয়তে যেন স্কুলে পড়া মেয়ের বকবকানি।

"প্রথম ক্ষেত্রে উচ্চারণ শান্ত, দ্বিতীয় ক্ষেত্রে নার্ভাস উত্তেজিত ভাবের।

"প্রতিভাবান গায়কেরা এই তত্ত্বের সব কিছু জানেন। তাঁরা তাল কাটতে ভয় পান। যদি কোন গানের সুরের জন্যে তিনটি সিকিমাত্রার নোটের প্রয়োজন হয়, তাহলে তাঁরা সঠিক মাপের ঐ তিনটি সিকিমাত্রার নোটই গাইবেন। যদি কোনখানে একটি পুরো তাল জুড়ে একটি নোটের ব্যবহার থাকে, তাহলে গায়ক সেই সম্পূর্ণ তালটি জুড়েই সেই সুরটি টেনে রাখেন তাঁর কণ্ঠে। মাত্রার কোন সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম অংশের ব্যবহার যদি থাকে তাহলে গায়ক চেষ্টা করেন সেই সুর ঠিক তেমনি মত করে তাঁর গলায় আনতে। এই নিখুঁত গায়নের প্রভাব হয় অপরিসীম। শিল্পের জন্যে প্রয়োজন শৃঙ্খলার, বিন্যাসের নিখুঁত ত্রুটিহীনতার এবং সুসম্পূর্ণতার। এমনকি ছন্দোবদ্ধ কোন শব্দানুষঙ্গ যখন সুরের ওপর ধ্বনিত করতে হয় তখন সে কাজ খুব পরিচ্ছন্ন সুসম্পূর্ণতার সঙ্গে করা উচিত। এমনকি গোলমাল-বিশৃঙ্খলারও নিজস্ব ছন্দ-লয় আছে।

গায়কদের সম্পর্কে এইমাত্র যা যা বললাম তার সবটাই নাট্য শিল্পীদের ক্ষেত্রেও সমানভাবেই প্রযোজ্য। গায়কদের মধ্যেও অবশ্য এমন অনেকে আছেন, যাঁদের কেউ সুকণ্ঠের অধিকারী, কেউ তা নয়, এবং যাঁরা আক্ষরিক অর্থে গায়কই, শিল্পী নয়। অষ্টমাংশের মাত্রার সঙ্গে ষোড়শাংশের মাত্রা, সিকিমাত্রার সঙ্গে অর্দ্ধমাত্রা জড়িয়ে ফেলার একটা আশ্চর্য সুবিধা তাঁদের আছে।

"ফলতঃ তাঁদের গানের মধ্যে থাকে শৃঙ্খলা, সংহতি এবং সুসম্পূর্ণতার অভাব। সেই গান পরিণত হয় অসংবদ্ধ গোলমালে। সেই গানে কোন সংগীত থাকে না। সে গান হয়ে পড়ে কেবল স্বরধ্বনির প্রদর্শনী।

সংলাপ বলার ব্যাপারেও ঠিক একই জিনিস হতে পারে। উদাহরণস্বরূপ ধরা যাক তাদের মত কোন অভিনেতার কথা, যার কথা বলায় সুন্দর কোন সমতা নেই। ওরা কথা বলার ঐ অসম ছন্দ কেবল যে দীর্ঘ বাক্যাংশের ওপরেই প্রয়োগ করে, তাই নয়, নাতিদীর্ঘ শব্দগুচ্ছের ওপরেও তা প্রয়োগ করে থাকে। প্রায়ই হয়ত একই বাক্যের অর্দ্ধেকটা বলা হল ধীর লয়ে, আর বাকী অর্দ্ধেকটা বেশ সুস্পষ্টভাবে দ্রুত লয়ে। যেমন 'পরম ক্ষমতাশালী, অতি সম্মানিত মহাশয়গণ,' এই কথাগুলি হয়ত ধীরে ধীরে পবিত্র গাম্ভীর্যসহ উচ্চারিত হল, অথচ পরের কথা কটি, 'আমার মহান এবং সুপরিচিত প্রভুগণ,' এই কথা কটি একটু বিরতির পর উচ্চারিত হল অত্যন্ত দ্রুতলয়ে।

"অনেক অভিনেতাদের, যাঁরা এমনি অসাবধানে শব্দগুলির প্রতি উপযুক্ত মনোযোগ না দিয়ে ছাড়া-ছাড়া গতিতে সংলাপ বলে শব্দগুলো ঠিকমত শেষ না করেন, তাঁদের সংলাপ শেষ হয় অর্দ্ধসমাপ্ত হারিয়ে যাওয়া শব্দসমষ্টি দিয়ে।

"কোন কোন জাতের অভিনেতাদের মধ্যে আবার ছন্দ পরিবর্তনের ঝোঁকও লক্ষ্য করা যায়।

"সত্যিকার সুন্দর সংলাপোচ্চারণে, কেবলমাত্র যেখানে চরিত্র-চিত্রনের জন্যে ছন্দ-লয়ের পরিবর্তনের দরকার, তেমন সময়ে ছাড়া অন্য সময়ে ছন্দ-লয়ের প্রকাশ এমনভাবে হওয়াটা অনুচিত। স্পষ্টতঃ, শব্দগুলির বিভাজন হওয়া উচিত সংলাপোচ্চারণের লয়ের সঙ্গে সমতা রেখে এবং স্থিরীকৃত ছন্দ-লয় নিবদ্ধ রেখে। দ্রুত কথাবার্তার মধ্যে বিরতিগুলি হবে হ্রস্ব এবং বিপরীতক্রমে ধীর আলাপচারির মধ্যে বিরতি হবে অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ।

"এক্ষেত্রে আমাদের অসুবিধে হচ্ছে এই যে, অভিনেতাদের অনেকেরই সংলাপোচ্চারণের দুটো গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ে ট্রেনিং এর অভাব আছে। একদিকে শব্দের উচ্চারণে মসৃণতা, ধীরতা, ধ্বনিরেশের স্বতঃপ্রবহমানতা, আর অন্যদিকে তার দ্রুততা, হাল্কাভাব এবং সুস্পষ্টতা অথচ হ্রস্বতা। রাশিয়ার থিয়েটারে আমরা প্রকৃত ধীর, ধ্বনিরেশযুক্ত অথবা প্রকৃত দ্রুত, হাল্কা শব্দোচ্চারণের সন্ধান পাই। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই আমরা জানি কেবল সুদীর্ঘ বিরতি, আর বিরতির মাঝে মাঝে দ্রুত ধাবমান শব্দের মিছিল।

"সাড়ম্বর, ধীর সংলাপোচ্চারণ আয়ত্ত করতে হলে আমাদের দেখতে হবে নিঃশব্দ বিরতির জায়গায় বিরতিগুলি সানুনাসিক ও গানের কথা উচ্চারণের মত ধ্বনিরেশযুক্ত যেন হয়। শব্দগুলি যেন সংগীতময় হয়ে ওঠে।

"যদি তোমরা ক্রমাগত সযত্নে ছন্দোবদ্ধভাবে শব্দের নিঃস্বরণ করে যেতে পার এবং যদি তোমাদের অনুশীলনের সঠিক অভ্যন্তরীণ ভিত্তিটি নিজেদের মধ্যে ধরে নিতে পার, তাহলেই তোমরা জোরে জোরে ধীরে ধীরে মেট্রোনমের শব্দের সঙ্গে লয় মিলিয়ে পড়তে পারবে। এইভাবে ধীর অথচ অনর্গল সংলাপোচ্চারণের ক্ষমতা তোমরা আয়ত্ত করতে পারবে।

"আমাদের মঞ্চে পরিষ্কার লয়ে, পরিচ্ছন্ন ছন্দে বাঁধা দ্রুত অথচ সুস্পষ্ট সংলাপোচ্চারণ শুনতে পাওয়া যায় আরও কম। এই দ্রুত সংলাপ-উচ্চারণের প্রতিযোগিতায় আমরা কেমন করে ফরাসী বা ইতালিয় অভিনেতাদের সঙ্গে এঁটে উঠব, তা আমরা ঠিক করে উঠতেই পারি না। আমাদের অনেকেই প্রকৃত বকবকানি জানি না, হয় আধো-উচ্চারণ করি, আর না-হয় তো কথাগুলোকে ছিটিয়ে ছিটিয়ে বার করি। প্রকৃত বকবকানি শিখতে হয়, আয়ত্ত করতে হয় এবং শেখার সুরু হল অতিরিক্ত ধকমের নিখুঁত কথা বলার দক্ষতা অর্জনের মধ্যে দিয়ে। সুদীর্ঘ এবং পুনঃ পুনঃ আবৃত্তি করতে করতে আমাদের কথা বলার যন্ত্রগুলি ঐ একই কথা কেমন দ্রুততম ভঙ্গীতে বলতে হয়, তা আয়ত্ত করে ফেলে। এর জন্যে দরকার প্রতিনিয়ত অভ্যাস, কারণ সময়ে সময়ে নাটকে এমন দ্রুত-সংলাপের প্রয়োজন হয়ে পড়ে। সুতরাং গায়কদের মধ্যে যারা ভাঙা ভাঙা লয়ে বাণী উচ্চারণ করে, যারা ভাল গাইতে পারে না, তাদের তোমরা তোমাদের

মডেল হিসেবে গ্রহণ কোরো না। আদর্শ হিসেবে বেছে নাও প্রকৃত শিল্পীদের, যাদের মধ্যে সুস্পষ্টতা আছে, আছে অনুপাতজ্ঞান এবং শৃঙ্খলা।

"কথা বলবার সময়ে প্রতিটি ধ্বনির, বাক্যাংশের ও শব্দের দৈর্ঘ্য সঠিক রাখবে। তাদের সুরকে সম্মিলিত করার সময়ে সুস্পষ্টভাবে ছন্দের ব্যবহার করবে। তোমাদের শব্দগুচ্ছগুলিকে সংলাপের মাপা অংশে পরিণত করে শব্দগুচ্ছগুলির অভ্যন্তরীণ ছন্দোবদ্ধ সম্পর্ককে নিয়ন্ত্রিত করবে। আবেগ-স্মৃতিকে এবং চরিত্রের কল্পমূর্তিকে জাগ্রত করে উচ্চারণের সঠিক এবং সুস্পষ্ট ধ্বনি, সেই ধ্বনিকে ভালবাসতে শিখবে।

"সংলাপোচ্চারণের ঝকঝকে ছন্দ ছন্দের অনুভূতি নিয়ে আসে, আবার বিপরীতে এ কথাও সত্য যে অনুভূতির ছন্দ পরিষ্কার সংলাপোচ্চারণে সহায়তা করে। অবশ্য এ সবই ঘটে যখন সংলাপোচ্চারণের ভিত্তি হয় অভ্যন্তরীণ প্রদত্ত পরিস্থিতি এবং সেই যদি শব্দের যাদু।"

দুই

আজকের পাঠ যখন সুরু হল, তখন টর্টসভ বড় মেট্রোনমটি ধীর লয়ে চালাতে আদেশ দিলেন। প্রথামত রাখামানভ একটা ঘণ্টা বাজিয়ে তার সময়টা ঠিক করে দিলেন।

তারপর সংলাপের ছন্দ নির্দিষ্ট করে দেবার জন্যে আর একটা ছোট মেট্রোনম চালিয়ে দেওয়া হল। তারপর ঐ মেট্রোনম দুটির অনুসঙ্গে আমাকে কথা বলতে বললেন।

"কি কথা বলব ?" বুঝতে না পেরে আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"যা তোমার খুশী," উনি বললেন। "তোমার জীবনের কোন পর্যায়ের কথা আমাকে বল, বল কি করেছ কাল, অথবা বল কি বিষয় নিয়ে ভাবছ তুমি এখন।"

মাথা খুঁড়ে খানিকক্ষণ ভেবে আগের দিন সিনেমাতে যা দেখেছিলাম, তারই কথা বলতে থাকলাম। ইতিমধ্যে মেট্রোনমে শব্দ হচ্ছে, ঘণ্টা বেজে চলেছে, কিন্তু ওগুলোর সঙ্গে আমার কথা বলার কোন সম্পর্কই নেই। ওরা ওদের মত যান্ত্রিকভাবে বেজে চলেছে, আর আমি আমার মত কথা বলেই চলেছি।

টর্টসভ হেসে মন্তব্য করলেন :

"ব্যাণ্ড বেজে চলেছে আর নিশান পত্‌ পত্‌ করে চলেছে।"

"তার মধ্যে আশ্চর্যের কিছু নেই, কারণ আমি তো বুঝতেই পারছি না, কেমন করে মেট্রোনমের তালে তাল মিলিয়ে কথা বলব।" আত্মপক্ষ সমর্থন করে

আমি প্রত্যুত্তর করলাম। "মানুষ তালে তালে গান গাইতে পারে, সে সময়ে বিশেষ বিশেষ ঝোঁকগুলো যন্ত্রের শব্দের সঙ্গে মেলাতেও পারে। কিন্তু গদ্য সংলাপ বলার সময়ে কেমন করে তা সম্ভব হবে? আমি তো বুঝতেই পারছি না যন্ত্রের সঙ্গে কোন ঝোঁক কেমন করে এক তালে মিলবে," হতাশস্বরে কথাগুলো আমি বলে গেলাম। কিন্তু টর্টসভ আমাকে কেবল চালিয়ে যেতে বললেন।

আমার উচ্চারণের ঝোঁক কখনও এগিয়ে যাচ্ছে, কখনও পেছিয়ে যাচ্ছে, আমি তালে মেলাবার জন্যে কখনও দ্রুত বলে ফেলছি, আবার কখনও অকারণে ধীরে ধীরে বলছি, কিন্তু কোন সময়েই মেট্রোনমের সঙ্গে তাল মিলছে না ঠিকমত।

তারপর অকস্মাৎ দৈবক্রমেই মেট্রোনমের সঙ্গে বার বার আমার তাল মিলতে লাগল। তার ফলে আমার মধ্যে একটা অস্বাভাবিক অনুভূতি জাগ্রত হল।

কিন্তু এ আনন্দ ক্ষণস্থায়ী। দৈবক্রমে যে ছন্দে, যে লয়ে আমি তাল মিলিয়েছিলাম, তাকে আর খুঁজে পেলাম না। মাত্র কয়েক সেকেণ্ডের পরেই আবার আমি সেই পূর্বের তালহারা অবস্থার মধ্যে গিয়ে পড়লাম।

আবার জোর করে নতুনভাবে মেট্রোনমের সঙ্গে তাল মেলাবার চেষ্টা করলাম। কিন্তু যতই আমি জোর দিই, ছন্দ আমার ততই গুলিয়ে যায় এবং মেশিনের টিক্ টিক যেন আমার উচ্চারণকে নিজের কাছ থেকে দূরেই ঠেলে রেখে দেয়। কী যে আমি বলেছি, এমনকি সে সম্বন্ধেও আমার জ্ঞান রইল না ক্রমশঃ, এবং শেষে আমি একেবারেই থেমে গেলাম।

"আমি পারছি না, আমার ছন্দ-লয়ের কোন জ্ঞানই নেই," থেমে যখন এই কথাগুলো বলে উঠলাম, তখন আমার চোখে প্রায় জল এসে গিয়েছে।

"না তা মোটেই নয়," টর্টসভ আশ্বাস দিয়ে বললেন। "আসলে ব্যাপারটা হচ্ছে এই যে, গদ্য সংলাপের উচ্চারণের পক্ষে তাল মেলানোর দিক থেকে তুমি বড্ড বেশী চেয়ে বসে আছ। অথচ যতটা তুমি আশা করছ, এক্ষেত্রে তো ঠিক ততটা হবার নয়। এ কথা তো ভুললে চলবে না যে গদ্যকে কবিতার মত স্বাভাবিক করা যায় না, যেমন শরীরের সাধারণ নড়াচড়াকে নাচে পরিণত করা যায় না। তাই গদ্যসংলাপের ক্ষেত্রে ছন্দের মিল অতখানি নিয়মিত হতে পারে না, সংগীত বা নৃত্যের ক্ষেত্রে যতখানি মিল আগে থেকে যত্ন নিয়ে তৈরী করা থাকে।

"যাদের ছন্দের জ্ঞান বেশী তাদের সংলাপোচ্চারণের ঝোঁক বেশীবার মিলবে যন্ত্রের সঙ্গে। আর যাদের ছন্দের জ্ঞান তত নয়, তাদেরটা মিলবে না অতবার করে। এই পর্যন্তই। আমি এখন জানবার চেষ্টা করছি, তোমাদের মধ্যে কে কে প্রথম পর্যায়ের আর কে কে পরের পর্যায়ের মধ্যে পড়।

"ব্যক্তিগতভাবে আবার আশ্বাস দিচ্ছি আমি।" উনি বললেন, "কারণ ছাত্রদের মধ্যে আমি তোমাকে ছন্দের অনুভূতিবিশিষ্টদের মধ্যে স্থান দিই। তুমি কেবল একটা উপায়ের কথা চিন্তা করছ না যে পথে গেলে ছন্দ-লয়ের ওপরে নিয়ন্ত্রণের অধিকার পেতে সাহায্য হবে তোমার। অতএব মন দিয়ে শোন, সংলাপ উচ্চারণের এক গোপন কৌশল আমি তোমার কাছে ফাঁস করব।

"কাব্যে, গানে যেমন ছন্দ-লয় আছে, তেমনি সংলাপোচ্চারণেও তা আছে। কিন্তু সাধারণ কথাবার্তায় এই ছন্দ আসে দৈবাৎই। গদ্যের উচ্চারণে ছন্দ থাকে মিশোনো-মেশানো: কয়েকটা শব্দ হয়ত ছন্দে উচ্চারিত হল, আবার তার পরের কয়েকটাই উচ্চারিত হল সম্পূর্ণ অন্য ছন্দে। একটা শব্দগুচ্ছ হয়ত দীর্ঘ আবার একটা হয়ত হ্রস্ব এবং উভয়েরই ছন্দ ভিন্নপ্রকার।

"শুরুতে মানুষ ভাবতে চায় যে গদ্যকে ছন্দে আনা যায় না। কিন্তু আমি এই প্রশ্নটি রাখছি তোমাদের কাছে: তোমরা কি কখনো এমন অপেরা বা গান শুনেছ, যা কাব্যে না হয়ে গদ্যে লিখিত? যদি শুনে থাক তাহলে লক্ষ্য করেছ তার নোট, তার বিরতি, তার মূর্ছনা, তার ছন্দ-লয় গ্রথিত হয়েছে অক্ষর, শব্দাংশ শব্দ এবং শব্দগুচ্ছের দ্বারা। সব মিলে কথার মধ্যেকার অন্তর্নিহিত ছন্দোবদ্ধ সংগীতময় ধ্বনিকে প্রকাশ করছে। এই অংকের হিসাবে নিবদ্ধ ছন্দে সাধারণ গদ্যও কেমন সংগীতের মতো হয়ে উঠেছে। এবার আমাদের গদ্যসংলাপে ঐ একই পথ অনুসরণ করার চেষ্টা করা যাক।

"প্রথমে মনে করে দেখা যাক সংগীতে কি হয়ে থাকে। কণ্ঠ শব্দ-সহযোগে একটি সুর তোলে: মাঝখানটুকুতে যেখানে কোন শব্দ নেই, সেখানটা পূরণ করা হয় অনুষঙ্গ দিয়ে। অথবা সেখানে প্রবেশ করানো হয় বিশ্রামের বিরতি এমন-ভাবে, যাতে করে তা আবার তালে-লয়ে মিলে যায়।

"গদ্যেও ঐ একই চাল। অক্ষর, শব্দাংশ, শব্দ এই সব মিলিতভাবে নোট এবং বিরতির স্থান নেবে। সংলাপের লয়টি মেলাবার জন্যে কথিত শব্দ যেখানে অনুপস্থিত সেখানে শ্বাসবিরতি এক দুই করে গুণতে গুণতে ছন্দটি পূরণ করে দেবে।

"তোমরা তো জান যে অক্ষর, শব্দাংশ এবং শব্দের সাহায্যে যে ধ্বনি নিঃসৃত হয়, মাঝে মাঝে বিরতির সঙ্গে মিলে নানা ছন্দ তৈরীর পক্ষে তা হয় অত্যুপযোগী।

"একটা প্রদত্ত ছন্দের ঝোঁকের মাত্রার ওপরে যখন শব্দোচ্চারণের ঝোঁকের মাত্রা বার বার এসে পড়তে থাকে মঞ্চের ওপরে কথা বলার সময়ে, তখন সে গদ্য-সংলাপের উচ্চারণ সংগীত অথবা কাব্যের মত হয়ে ওঠে।

"আমরা যাকে বলি 'গদ্যরূপ কাব্য,' তার মধ্যে অনেকটা এই জিনিস পাওয়া

যায়। পাওয়া যায় প্রায় স্বাভাবিক কথাবার্তার বাঁধুনিতে লেখা আধুনিক কবিদের গদ্যকবিতার মধ্যেও।

"তাহলে আমাদের গদ্য উচ্চারণের ছন্দে হল পাল্টাপাল্টি জোর-দেওয়া শব্দাংশ এবং জোর-না-দেওয়া শব্দাংশ, যা ধ্বনি-বিরতির সঙ্গে মাখামাখি হয়ে একটা স্বাভাবিক শ্রুতিমাধুর্য সৃষ্টি করে এবং যা চলে অসংখ্য বিভিন্ন লয়ের ছন্দ। কথা বলা অথবা নিঃশব্দ থাকা, নড়াচড়া করা অথবা স্থির থাকা সবই চলে একসঙ্গে এবং ছন্দ-লয়ের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে।

"কবিতার অথবা গদ্যের উচ্চারণে সাধারণ বিরতি এবং শ্বাসবিরতির গুরুত্ব অসীম, কারণ ছন্দ সৃষ্টি করা এবং ছন্দকে নিয়ন্ত্রিত করার ব্যাপারে বিরতির ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ এবং সক্রিয়। এই উভয়প্রকার বিরতিই কথার বা সক্রিয়তার বা আবেগের যে ছন্দ তার ঝোঁকের সঙ্গে অভিনেতার অন্তরের ছন্দের ঝোঁককে মেলাতে সাহায্য করে।

"লয়ের ফাঁকগুলোকে এমনি করে বিরাম বা শ্বাসবিরতির সঙ্গে মেশানোকে কেউ কেউ বলে 'টা-টা-টি-রা-রিয়ারিং!'

"কোন গান গাইতে গিয়ে যখন আমরা তার কথা ভুলে যাই, তখন তার বদলে টা-টা-টি-রা-রা এমনি করে কতকগুলি অর্থহীন ধ্বনি উচ্চারণ করি। সেই থেকে থেকে এসেছে কথাটা।

"মেট্রোনমের টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে তোমার কথার ঝোঁকের মিলগুলো কেবল দৈবাৎই হচ্ছিল বলে তুমি বিব্রত বোধ করছিলে। আমার মনে হয় অতটা বিব্রত বোধ তুমি আর করবে না। কারণ এখন তুমি জেনেছ কেমন করে ঐ অসুবিধার ঊর্ধ্বে ওঠা যায় এবং উঠে কেমন করে তোমার গদ্য উচ্চারণকে ছন্দোবদ্ধ করে তোলা যায়।

তিন

"এর মধ্যে জটিলতার দিক হল নানা ছন্দের শব্দ ও শব্দগুচ্ছকে কেমন করে একটি পরিপূর্ণতার মধ্যে সংগঠিত করে আনা যায়, তা জানা। যেমন ধরা যাক সংগীত পরিচালক এবং তাঁর কোরাসের কথা। সিম্ফনীর একটা অংশ লেখা ৩/৪ লয়ে আর একটি ৫/৪ লয়ে। সবটাকে সুসংবদ্ধ করে উপস্থাপিত করতে হবে সমবেত জনতার দরবারে। আমাদের কাজ হল অনেকটা সেই রকমের। এ জিনিস খুব তাড়াতাড়ি কিছু হবার নয়। মানুষ, বিশেষত দর্শক বা শ্রোতা যখন

শিক্ষনীর একটা অংশের সুরে লয়ে অভ্যস্ত হয়ে ওঠে, তখন তারা সেই শিক্ষনীর অন্য অংশের লয়কে খুব তাড়াতাড়ি গ্রহণ করতে পারে না।

"তাই এই অন্তবর্তনকালে সংগীত-নির্দেশককে প্রায়শই তাঁর শিল্পী এবং শ্রোতা উভয়েরই সাহায্যকারীর ভূমিকা পালন করতে হয়। তিনি কিন্তু একই সঙ্গে একেবারে তাঁর অভীষ্ট লক্ষ্যে পৌঁছে যান না, একটু একটু করে সুবিন্যস্তভাবে লয়ের পরিবর্তন ঘটিয়ে ঘটিয়ে অবশেষে সম্পূর্ণ নতুন ছন্দের মধ্যে প্রবাহিত করেন সংগীতকে।

"আমাদেরও সংলাপের একটা লয় থেকে অন্য লয়ে চলতে হবে ঠিক এমনি করে। সংগীত-নির্দেশকের সঙ্গে এখানে আমাদের পার্থক্য হল এই যে, সংগীত-নির্দেশকের হাতে থাকে ব্যাটন, তার সাহায্যে তিনি খোলাখুলি প্রকাশ্যভাবে তাঁর ইপ্সিত কাজ করতে পারেন, আর আমাদের তা করতে হয় অত্যন্ত গোপনে, অন্তরে-অন্তরে, মনে মনে 'টা-টা-টি রং-রি-' করে।

"এই যে এক লয়ের থেকে আর এক লয়ে পেরিয়ে যাওয়ার কৌশল, এই কৌশল অবলম্বন করার প্রাথমিক কারণই হল যাতে করে সুপরিচ্ছন্নভাবে এক নতুন ছন্দ-লয়ের মধ্যে প্রবেশ করতে পারি, এবং যাতে করে যে ব্যক্তির সঙ্গে আমরা আলাপনরত তাকে, এবং তার সঙ্গে সারা প্রেক্ষাগৃহকে আমাদের সঙ্গে নিতে পারি।

"গদ্যের এমনি অত্যন্ত অসংলগ্ন শব্দগুচ্ছ এবং অসংলগ্ন ছন্দসমষ্টিকে একত্রে বাঁধবার, জোড়া লাগাবার সেতু হল ঐ 'টা টা-টি-র -রি'র প্রয়োগ।

আজকের অনুশীলনের বাকী অংশ কাটল মেট্রোনমের টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে সহজভাবে কথা বলে। স্বাভাবিকভাবেই আমরা কথা বলতে থাকলাম, কিন্তু বিশেষ বিশেষ শব্দ অথবা শব্দগুচ্ছকে ঐ টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে যথাসম্ভব মেলানোর একটা প্রচেষ্টা আমাদের চলতেই লাগল ভেতরে ভেতরে।

ছন্দের আঘাতের মাঝখানের যে বিরতি, সেখানে শব্দগুলো আমরা এমনভাবে সাজিয়ে দিলাম যাতে তার মধ্যে অর্থগত কোন পরিবর্তন ঘটল না, অথচ টিক্ টিক্ শব্দের সঙ্গে উচ্চারণে ঝোঁকের মিলটির সার্থক সঙ্গতি প্রতিষ্ঠিত হল। এমনকি আমাদের কথার মাঝখানে মাঝখানে যে বিরতি, তাও গণনা দিয়ে এবং বিরাম দিয়ে পূর্ণ করতে আমরা সক্ষম হলাম। অবশ্য এইভাবে কথা বলাটা খানিকটা এলোমেলোই হল। তা সত্ত্বেও এর মধ্যে থেকে কিছুটা ঐকতান বেরিয়ে এল এবং পরীক্ষা থেকে আমি খানিক অভ্যন্তরীণ উদ্দীপনাও লাভ করলাম।

ছন্দ-লয় সম্পর্কে এই যে অভ্যন্তরীণ বোধ বা অনুভূতি, এরই ওপরে টর্টসভ গুরুত্ব দিলেন খুব বেশী।

চার

গ্রীবয়েদভের ধ্রুপদী কাব্য-নাটক 'যত হাসি তত কান্না' এর এই ছোট দৃশ্যটি দিয়ে আজ উনি সুরু করলেন।

ফেমুসভ্। এ কি ?……মল্‌চালিন, তুমি ?

মল্‌চালিন। আমি ?

ফেমুসভ্। এখানে এমন সময়ে ? কারণ কি ?

একটু পরে টর্টসভ সংলাপগুলি এমনি করে সাজালেন :

"এখন যে তুমি এখানে রয়েছ তার কারণটা কি ? তুমি বন্ধুবর মল্‌চালিন তো ?' 'হ্যাঁ আমি মল্‌চালিন।' 'তুমি এখানে এমন সময়ে ? কেমন করে সম্ভব ?'

এবার উনি সুর বা ছন্দ বর্জন করে কথাগুলো বলে গেলেন।

"কথাগুলোর অর্থ তো একই, কিন্তু কী পার্থক্য ! গদ্যের আকৃতিতে কথাগুলো ছড়িয়ে গেল, কিন্তু কথাগুলোর মধ্যেকার সেই বিদ্রূপ, সেই পরিচ্ছন্ন জোর, কথাগুলোর ধার, সব গেল হারিয়ে," টর্টসভ ব্যাখ্যা করলেন। "কাব্যে প্রত্যেকটি কথা হচ্ছে প্রয়োজনীয় কথা, একটি শব্দও অতিরিক্ত নেই তাতে। গদ্যে যে কথা বলতে আমরা একটা পুরো বাক্যাংশ ব্যবহার করি, কাব্যে একটি বা দুটি শব্দ দিয়েই তা প্রকাশ করা যায়। আর কত সুনিয়ন্ত্রিতভাবে তা করা যায়, কত সুসম্পূর্ণতার সঙ্গে !

"হয়ত তোমরা বলতে পার যে, কাব্যের সঙ্গে গদ্যের যে পার্থক্য আমি উদাহরণ হিসেবে রাখলাম তাতে কাব্যের রচনাটি মহান গ্রীবয়েডভের আর তার গদ্যরূপটির অক্ষম রচনা আমার। তাই সেটা তো তুলনায় দুর্বল হবেই।

"বললে সে কথা অবশ্যই সত্য বলে মেনে নেব। তৎসত্ত্বেও বলব যে ঐ মহান কাব্যলেখক যদি নিজেই তাঁর নিজের রচনার গদ্যরূপান্তর করতেন তাহলে কাব্যে তিনি যে সৌন্দর্য এনেছেন, যে ছন্দ, ছন্দের যে পরিচ্ছন্নতা, যে ধার, গদ্যে তা আনতে পারতেন না। যেমন ধর, যখন প্রথম অঙ্কে মল্‌চালিন ফেমুসভের সঙ্গে সাক্ষাৎ করলেন, তখন তাঁর অন্তরের আর্তি প্রকাশ করবার জন্যে তাঁর মুখে দেওয়া হল একটি মাত্র শব্দ : 'আমি।'

"যে অভিনেতা মল্‌চালিনের ভূমিকায় অভিনয় করবেন, তাঁর সংলাপের মধ্যে দিয়ে যে ভয়, যে অস্বস্তি, যে বিনীত ক্ষমাপ্রার্থনা প্রকাশ পায়, তাঁর নিজের অভ্যন্তরীণ অনুভূতির মধ্যে সেই সকলেরই প্রতিরূপ থাকা প্রয়োজন।

"কাব্যের আঙ্গিক গদ্যের থেকে পৃথক। তাই কাব্যের থেকে ভিন্নপ্রকারের আবেগ সঞ্চারিত হয়, এ কথা যেমন সত্যি আবার এর উল্টোটাও তেমনি সত্যি। কাব্যের অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুকে আমরা ভিন্ন দৃষ্টিতে দেখি বলেই কাব্যের আঙ্গিকে এই পার্থক্য।

"কথিত গদ্যসংলাপ এবং কাব্যসংলাপের মধ্যে একটি প্রধান পার্থক্য হচ্ছে এই যে এদের ছন্দ-লয় পৃথক। আমাদের অনুভূতিতে, স্মৃতিতে এবং আবেগের মধ্যে এরা যে প্রভাব সৃষ্টি করে তার লয় পরম্পরের থেকে আলাদা।

"এই তথ্যকে ভিত্তি করে আমরা এইভাবে যুক্তি দিতে পারি: কাব্যের অথবা গদ্যের উচ্চারণ যতই ছন্দোবদ্ধ হয়, তার সংলাপে বর্ণিত চিন্তার অথবা আবেগের বিশ্লেষণ হয় ততই পরিচ্ছন্ন। এবং বিপরীতক্রমে: সংলাপবাক্যের অন্তর্নিহিত চিন্তা বা আবেগ আমরা যত পরিচ্ছন্নভাবে প্রকাশ করতে চাইব উচ্চারণের ছন্দোবদ্ধ অভিব্যক্তির ততই বেশী করে প্রয়োজন হবে।

"আবেগের ওপরে ছন্দ-লয়ের প্রভাব এবং ছন্দ-লয়ের ওপর আবেগের প্রভাবের এ হল এক নতুন দিক।

"তোমাদের কি মনে আছে কেমন করে তোমরা তোমাদের নানা মনোভাবের, ক্রিয়ার এবং এমন কি বিভিন্ন কল্পনার ছন্দ শব্দ করে বার করেছিলে? তখন তো দেখা গেছে যে তোমাদের আবেগ-স্মৃতি, তোমাদের অনুভূতি এবং অভিজ্ঞতাকে আলোড়িত করার পক্ষে কেবলমাত্র ছন্দ-লয়ের বীট দেওয়াটাই যথেষ্ট।

"সাধারণ ট্যাপ ট্যাপ শব্দ করেই যদি এটা সম্ভব হয়ে থাকে তাহলে মনুষ্যকণ্ঠ-নিসৃত ধ্বনি, অক্ষর, শব্দাংশ বা শব্দের অন্তর্নিহিত অর্থপ্রকাশের ছন্দ-লয়ের সাহায্যে কত সহজেই না সেই ফললাভ করা যায়।

"এমনকি যদি শব্দগুলোর অর্থ আমরা সম্যক নাও বুঝতে পারি, কেবল ছন্দ-লয়ের মধ্য দিয়ে সংলাপ উচ্চারণের ধ্বনিই আমাদের প্রভাবিত করতে পারে। টমাসো স্যালভিনির অভিনীত 'একটি অপরাধীর পরিবার' নামক মেলোড্রামার মধ্যে কোরাডো চরিত্রের এককসংলাপের কথা আমার উদাহরণস্বরূপে মনে পড়ছে। এই এককসংলাপে জেল থেকে একজন অপরাধীর পালানোর কথা বর্ণিত।

"আমি ইতালিয় ভাষা জানতাম না। অভিনেতা যে কি বলছেন, সে সম্বন্ধে আমার কোন ধারণা ছিল না। অথচ উনি যে যে আবেগ সঞ্চারিত করছিলেন আমি তার মধ্যে একেবারে নিমজ্জিত হয়ে পড়ছিলাম। এবং এমনটা যে ঘটেছিল তা কেবল স্যালভিনির অপরূপ উচ্চারণভঙ্গীর জন্যেই নয়, তার সঙ্গে তাঁর কথা বলার পরিচ্ছন্ন এবং প্রকাশমুখর ছন্দ-লয়েরও জন্যে।

"কাব্যের কথাও ভাবো, ছন্দ-লয় যেখানে ধ্বনি-চিত্র আঁকে যেন ঘণ্টার শব্দের মত অথবা অশ্বক্ষুরের শব্দের মত। যেমন :

Hear the tolling of the bells—
Iron bells !
What a world of the solemn thought their monody compels !
I sprang to the stirrup, and Joris and he :
I galloped, Dirck galloped, we galloped all three…"

পাঁচ

"তোমরা জান যে কথা কেবলমাত্র কতকগুলো ধ্বনির সমষ্টি নয়, তার সঙ্গে আছে অনেকগুলি বিরতিরও সমষ্টি," টর্টসভ আজ ব্যাখ্যা করতে লাগলেন। "আবার উভয়েরই মধ্যে নিহিত থাকে ছন্দ লয়।

"ছন্দ অভিনেতার অন্তরের সম্পদ এবং সে সম্পদ প্রকাশিত হয় যখন অভিনেতা থাকেন মঞ্চের ওপর, যখন তিনি থাকেন সক্রিয় অথবা যখন নিষ্ক্রিয়, যখন তিনি সংলাপ বলছেন, অথবা যখন তিনি নির্বাক। এখন এই সক্রিয়তার সময়ের কিম্বা বাঙ্ময়তা অথবা নৈঃশব্দের সময়ের যে সব ছন্দ-লয়, তাদের মধ্যেকার পারস্পরিক সম্পর্ক নির্ণয় করাটা বেশ চিত্তাকর্ষক। আবার যখন আমরা কাব্যিক ধরণের সংলাপ উচ্চারণ করছি, তখন ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায় বেশ কঠিন। এখন সেইভাবেই সুরু করা যাক প্রথমে।

"ব্যাপারটা কঠিন বলছি কেন, না কাব্যে বিরতি অথবা নীরবতার একটা সীমা বাঁধা আছে। অনির্দিষ্টকাল ধরে ধ্বনিবিরতি কথিত সংলাপের ছন্দ-লয়কে ভেঙে দেয়। তাই এমন কাজ করা চলে না। করলে যে বলে এবং যে শোনে, উভয়েই তাদের পূর্বের লয়ের খেই হারিয়ে ফেলে, তাতে কাব্যোচ্চারণের ওপরে তাদের নিয়ন্ত্রণ হারিয়ে যায় যা আবার নতুন করে সংস্থাপিত করার দরকার হয়ে পড়ে।

"তার ফলে আবার কাব্যটিই প্রক্ষিপ্ত হয়ে পড়ে। কিন্তু তৎসত্ত্বেও এমন এমন পরিস্থিতি আছে, যেখানে প্রয়োজনীয় ক্রিয়া সম্পন্ন করার জন্যেই দীর্ঘস্থায়ী বিরতি এড়ানো যায় না। গ্রীবয়েডভের নাটক 'যত হাসি তত কান্না'র প্রথম দৃশ্যের সেই অংশটি উদাহরণ হিসেবে গ্রহণ করা যাক। লিসার মালকিন্ সোফিয়া এবং মোলচালিনের মধ্যে এক সাক্ষাৎকার দীর্ঘায়ত হয়ে ভোর পর্যন্ত গড়িয়েছে।

তাতে ছেদ পড়াবার উদ্দেশ্য নিয়ে লিসা সোফিয়ার দরজায় করাঘাত করে। দৃশ্যটি এইরকম :

লিসা (সোফিয়ার দরজার কাছে গিয়ে) :

সব শুনতে পাচ্ছে, তবু কান দেবে না কিছুতেই। (একটু থামে, থেমে ঘড়ির দিকে তাকায়, তাকিয়ে হঠাৎ ওর মাথায় একটা মতলব খেলে যায়।)

ঘড়িটা একটু এগিয়ে দিই, বকুনি খেতে হবে হয়ত, দিই ঘড়ি বাজিয়ে…

(বিরতি। মঞ্চের বিপরীত দিকে গিয়ে লিসা ঘড়ির কেসটি খুলে কাঁটা ঘুরিয়ে দেয়। ঘড়িতে চাইমিং বাজতে থাকে, লিসা নাচতে থাকে, ফেমুসভ প্রবেশ করে)

একি, বাবু!

ফেমুসভ্ : হাঁ্যা বাবু। (বিরতি। ফেমুসভ ঘড়ির কাছে গিয়ে কেসটি খুলে চাইমিং থামিয়ে দেয়)

কি আশ্চর্য,

দুষ্টু মেয়ে কোথাকার

আমি যেন ভাবতেও পারি না!

"তোমরা দেখতেই পাচ্ছ যে এখানে যে সমস্ত ক্রিয়ার নির্দেশ রয়েছে তার জন্যে সংলাপের মাঝখানে চাই সুদীর্ঘ বিরতি। তবে উপরন্তু যে সব কাব্যসংলাপে অন্ত্যমিল আছে সেই সব ক্ষেত্রে কাব্যভাবটি অটুট রাখাটাও কষ্টকর হয়ে পড়ে। অন্ত্যমিলযুক্ত পংক্তিগুলির মাঝখানে মাঝখানে দীর্ঘ বিরতি থাকলে পংক্তির সুসংবদ্ধতা মানুষ ভুলে যায়। আবার বিরতিগুলি যদি অতিরিক্তরকম কমিয়ে ফেলা হয়, তাহলে ক্রিয়াগুলি সম্পন্ন হয় অত্যন্ত দ্রুততার সঙ্গে ফলে সেই সব ক্রিয়ার যৌক্তিকতা এবং সত্যতার প্রতি মানুষের বিশ্বাসই থাকে না। অতএব এ ব্যাপারে সঠিক সময়বোধ, অন্ত্যমিলযুক্ত শব্দের মধ্যেকার বিরতি এবং ক্রিয়ার যৌক্তিকতা প্রতিষ্ঠা এই তিনের এক সমন্বয় তৈরী হওয়া দরকার হয়ে পড়ে। এবং এই সমন্বয় তৈরীর ব্যাপারে পর পর সংলাপোচ্চারণ, বিরতি এবং নিঃশব্দ ক্রিয়া সম্পাদনের ব্যাপারে মনে মনে ঐ 'টা টা-টি রা রি-" এর মাপ তৈরী করে নেওয়াটা খুবই সহায়ক হয়ে থাকে।

"লিসা এবং ফেমুসভের পার্ট করতে গিয়ে বহু অভিনেতা-অভিনেত্রী কথিত সংলাপের মাঝে দীর্ঘস্থায়ী বিরতি রাখতে ভয় পায়, পেয়ে প্রয়োজনীয় ক্রিয়া অত্যন্ত দ্রুততার সঙ্গে সম্পন্ন করে ফেলে যাতে করে সংলাপ এবং তার ব্যাহত ছন্দ-লয়ের মধ্যে তাড়াতাড়ি ফিরে যাওয়া যায়। তার ফলে তাদের অভিনয়ে একটা খাপ-ছাড়া ভাবের সৃষ্টি হয় এবং তারা যে কাজ করছে সে কাজের সত্যতার ওপরে দর্শকের বিশ্বাস হারিয়ে যায়। তখন মঞ্চের ওপরে তাদের সমস্ত কথা সমস্ত কাজ

যেন নিরর্থক বলে মনে হয়। তখন অভিনয়ের মধ্যেকার প্রাণরসটি যায় হারিয়ে এবং নিষ্প্রাণ অভিনয় মানুষের ওপরে একটুও রেখাপাত করতে পারে না। সব দিক দিয়েই ব্যাপারটা হয়ে দাঁড়ায় ক্লান্তিকর। তাদের অভিনয় তখন আর দর্শককে ধরে রাখতে পারে না, তাদের মনোযোগকে আকর্ষণ করে রাখতেও পারে না। এ অবস্থায় বিরতিগুলোর সংক্ষিপ্তকরণ তো হয়ই না, বিপরীতপক্ষে বিরতিগুলোকে আরও বেশী দীর্ঘ বলে মনে হতে থাকে। সেইজন্যে এই ধরণের অভিনেতা বা অভিনেত্রী ব্যতিব্যস্তভাবে নড়াচড়া ক'রে, ঘড়ি চালিয়ে, বা টাইমিং থামিয়ে নিজের উদ্দেশ্যটাই নষ্ট করে ফেলে। তাদের ক্ষমতার অভাবকে তারা প্রকাশ করে দেয়, প্রকাশ করে অর্থহীন অস্থিরতা এবং প্রকাশ করে সংলাপের পংক্তিগুলোর ওপরে তাদের নির্ভরতার অভাবকে। এদের তাই একেবারে অন্যরকমভাবে অগ্রসর হওয়া উচিত। অযথা অতিরিক্ত বিরতি না দিয়ে শান্তভাবে অভ্যন্তরীণ মাত্রা সহযোগে প্রতিটি ক্রিয়া, প্রতিটি নড়াচড়া তাদের করে যাওয়া উচিত এবং সঙ্গে সঙ্গে উচিত সর্বদা নিজের মধ্যে সত্যবোধ এবং ছন্দবোধটি জাগ্রত রাখা।

"দীর্ঘ বিরতির পরে অভিনেতা যখন আবার সংলাপ বলে তখন একটি কি দুটি মুহূর্তের জন্যে তার কাব্যছন্দের ঝোঁকের ওপরে জোর দেওয়া প্রয়োজন হয়ে পড়ে। কথার মাঝখানে কাজের অথবা নড়াচড়ার বিরতির ফলে সংলাপের যে ছন্দ বাধা-প্রাপ্ত হয়েছে বা এমনকি হয়ত হারিয়েও গেছে, তার পুনরুদ্ধার করাটা এমনি করেই সহজ হয়ে যায়।

"তোমরা দেখতেই পাচ্ছ, অভিনেতাকে যে কেবল সংলাপ বলার সময়েই ছন্দ মেনে চলতে হয় তাই নয়, উপরন্তু নীরব থাকার সময়েও তাকে ছন্দের নিয়ম মানতে হয়। তাকে মনে রাখতে হয় যে সংলাপ এবং তার বিরতি উভয়ে মিলেই এক পরিপূর্ণ অস্তিত্ব, এর একের অস্তিত্ব অন্যের থেকে পৃথক নয়।

"যেহেতু কথিত সংলাপের লয় এবং বিরতির সমন্বকার ছন্দ কাব্যে অত্যন্ত স্পষ্ট, সেই কারণেই আমি প্রথমে উদাহরণ হিসেবে কাব্যসংলাপের ব্যবহার করলাম।

"কাব্যবোধ শিক্ষা দেওয়া অথবা এমন কি কেমন করে কাব্য পাঠ করতে হয়, তাও শিক্ষা দেওয়া আমার কাজ নয়। এসব করবেন এসব বিষয়ে যাঁরা বিশেষজ্ঞ তাঁরা। আমি কেবল আমার বিভিন্ন অভিজ্ঞতালব্ধ আবিষ্কারগুলির সঙ্গে তোমাদের পরিচয় করিয়ে দিচ্ছি। এই আবিষ্কারগুলি তোমাদের কাজের পক্ষে সহায়ক হয়ে উঠবে।

"এ পর্যন্ত আমি যা বললাম তার থেকে অভিনেতার কাজে যে ছন্দ-লয়ের গুরুত্ব কতখানি, তা তোমরা সহজেই বিচার করতে পারবে। নাটকের অন্তর্নিহিত অর্থ এবং অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখার সঙ্গে মিশে এই ছন্দ-লয় থাকে একটি চরিত্রের

সমস্ত ক্রিয়াকলাপ, সংলাপ উচ্চারণ, সমস্ত আবেগানুভূতির মধ্যে দিয়ে এবং তার বাহ্যিক প্রকাশের মধ্যে দিয়ে মালা গাঁথবার সূক্ষ্ম সুতোটির মতো অন্তর্লীন হয়ে।"

ছয়

এর পরবর্তী পর্যায়টি ছিল ছন্দ-লয় নিয়ে পর্যালোচনার পর্যায়। প্রথমে পরীক্ষার জন্যে লিওকে ডাকা হল। লিও পুশকিনের 'মোৎসার্ট ও স্যালিয়েরি' থেকে স্যালিয়েরির এককসংলাপ পাঠ করল এবং সে পাঠ বেশ ভালভাবেই উতরাল। এর আগে ট্রে হাতে নিয়ে অনুশীলনে ওর ব্যর্থতার কথা স্মরণ করে টর্টসভ এই মন্তব্য করলেন:

"ছন্দোবদ্ধ সংলাপ বলার ক্ষমতা এবং ছন্দোবদ্ধ শারীরিক ক্রিয়াকলাপের অক্ষমতা এই দুই-ই যার মধ্যে আছে তেমন একটি মানুষের উদাহরণ হল লিও, যদিও ওর সংলাপ বলার মধ্যে অভ্যন্তরীণ বোধের কিছুটা অভাব আছে।"

এর পরের পালা হল ভাস্যার। ট্রে-হাতে অনুশীলনটা ও করেছিল বেশ চমৎকারভাবে, যদিও ছন্দোবদ্ধ সংলাপ উচ্চারণের বেলায় ও তেমন সুবিধে করতে পারল না।

"এই হল আবার বিপরীত দিকের চিত্র। এ হল এমন একজন, যার ক্রিয়াকলাপের মধ্যে আছে ছন্দ, কিন্তু সংলাপ উচ্চারণে আছে ছন্দের অভাব", বললেন টর্টসভ।

এর পর গ্রীশা পাঠ করল। এক শ্রেণীর অভিনেতা আছে, তারা যা কিছু করে সব একই ছন্দ-লয়ে, তাদের নড়াচড়া, সংলাপ বলা, নিঃশব্দ থাকা, সবই চলে একঘেয়ে একরকম মাপের ছন্দে, টর্টসভ গ্রীশাকে সেই শ্রেণীতে ফেললেন।

বললেন যে এই ধরণের অভিনেতারা তাদের নির্দিষ্ট ছন্দ-লয় তাদের জন্যে নির্দিষ্ট পার্টের সঙ্গে মিলিয়ে নেয়: "মহান স্বভাবের পিতার" ছন্দ সব সময়েই এক, সব সময়েই "মহৎ", সরল স্বভাবের নারী যৌবনসুলভ চাঞ্চল্যে গান গেয়ে বেড়ায়। তেমনি কমেডিয়ান, নায়ক, নায়িকা, প্রত্যেকে অভিনয় করে তার বাঁধা ছন্দে, বাঁধা লয়ে।

যদিও গ্রীশার অভিলাষ প্রধান প্রধান চরিত্রের অভিনেতা হবার, তথাপি তার ছন্দ-লয় হচ্ছে চরিত্রাভিনেতা বা ক্যারাক্টার এক্টরের মত।

"এটা খুবই খারাপ," টর্টসভ ব্যাখ্যা করলেন, "কারণ এর ফলটা হয় মন্দ। এর থেকে মঞ্চের বাইরে ওর যে ছন্দ-লয় সেটাই গ্রীশার গ্রহণ করা কর্তব্য। তাতে করে ওকে অন্তত ঐ এক ছন্দ বরাবর ধরে থাকতে হবে না। প্রকৃত জীবনের পরিবর্তনশীল ছন্দ তাতে করে প্রতিফলিত হতে পারবে।"

নানা কারণে টর্টসত অস্তদের আর পরীক্ষা করলেন না; তার পরিবর্তে উনি ছন্দ-লয়ের অন্য একটা দিক সম্পর্কে ব্যাখ্যা করে বোঝালেন :

"বললেন, এমন অনেক অভিনেতা আছেন, যাঁরা কাব্যের বহিঃ সৌন্দর্যে ভেসে যান এবং তার অভ্যন্তরীণ সম্পদ, তার অন্তর্নিহিত প্রাণসঞ্চারী এবং অনুভূতি-সঞ্চারী ছন্দকে উপেক্ষা করেন।

"ছন্দের ব্যাপারে তাঁরা হয়ত পণ্ডিতদের মত অতি-সতর্ক। হয়ত প্রতিটি ছন্দ-মিলকে তাঁরা উপযুক্ত ঝোঁক দিয়ে উচ্চারণ করেন। কাব্যের ছন্দকে উপযুক্ত মাত্রায় মাত্রায় অতি যত্ন নিয়ে ভাগ করে থাকেন একেবারে যান্ত্রিকতার সঙ্গে। তাঁদের তৈরী গাণিতিক বিশুদ্ধ ছন্দের থেকে এতটুকু বিচ্যুতিতে তাঁরা অত্যন্ত ভীত হয়ে পড়েন। তাঁরা বিরতিতেও ভয় পেয়ে যান, মনে করেন এতে অন্তর্নিহিত ভাবের মধ্যে একটা ফাঁক সৃষ্টি হয়ে যাবে। কিন্তু আসলে কাব্যের অভ্যন্তরীণ ভাবসম্পদেরই অভাব থাকে এঁদের মধ্যে। কোন্ কোন্ ঝোঁক, কেমন বিরতি সেই কাব্যের ওপর অভ্যন্তরীণ আলোকপাত করতে পারে তা এঁদের অজানা বলে সেই কাব্যকে এঁরা ঠিক ভালবাসতে পারেন না। ফলে যা অবশিষ্ট থাকে, তা হল ছন্দ নিয়ে এক গবেষণামূলক কৌতূহল, অবশিষ্ট থাকে ছন্দের জন্যে ছন্দ, ফলে এঁদের পাঠ হয়ে পড়ে যান্ত্রিক।

"লয় সম্পর্কেও এই ধরণের অভিনেতাদের মনোভাব থাকে এই একই প্রকারের। কোন একটা বিশেষ লয় এঁরা প্রথমে ঠিক করে নেন। পরে সম্পূর্ণ পাঠ জুড়ে সেই একই লয়। এঁরা কখনও অনুভব করেন না যে লয়কে জীবন্ত থাকতে হয়, স্পন্দিত হতে হয়, কখনও কখনও পরিবর্তিতও হতে হয়। একই গতির মধ্যে জমে থাকা চলে না।

"লয়ের প্রতি এই মনোভাব, অনুভূতিবোধের এই অভাব এবং অর্গানে নিষ্প্রাণ আঘাত অথবা মেট্রোনমের নিষ্প্রাণ টিক্ টিক্ শব্দ, এ দুয়ের ভেতরে বেছে নেবার মত কিছু নেই। দুই-ই সমান পরিত্যাজ্য। এর সঙ্গে তুলনা কর কোন একজন প্রতিভাশালী সংগীতপরিচালকের।

"এমনিধারার সংগীতকারের কাছে কোন লয়, কোন ছন্দই নির্দিষ্ট ছকে বাঁধা বস্তু নয়। ধীরলয়ের সুর কখনও বা মধ্যলয়ের সুরের ওপরে এসে যায় আবার কখনও মধ্যলয়ের সুর ধীরলয়ে মিশে যায়। মেট্রোনমের যান্ত্রিক টিক্ টিক্ শব্দের মধ্যে কখনও তালের এই প্রাণস্পন্দন খুঁজে পাওয়া যায় না। ভাল অর্কেস্ট্রাতে লয় সর্বদাই রামধনুরঙের বিচ্ছুরণের মত অকল্পনীয়ভাবে প্রতিনিয়ত গতি পরিবর্তিত করে।

"থিয়েটারেও ঠিক অমনি ধারা। থিয়েটারেও এমন পরিচালক বা অভিনেতা আছেন যাঁরা কেবল যান্ত্রিক কুশলী। আবার আর একদল আছেন, যাঁরা

প্রতিভাবান শিল্পী। প্রথমোক্তদের সংলাপের লয় ক্লান্তিকর এবং অন্যদিকে দ্বিতীয় শ্রেণীর যাঁরা, তাঁদের সংলাপ বলা প্রাণবন্ত এবং অর্থব্যঞ্জক। তাহলে এ কথা কি আর জোর দিয়ে বলার দরকার আছে যে, ছন্দ-লয় সম্পর্কে যে সব অভিনেতার মনোভাব খুব শুষ্ক ধরণের, তাঁদের পক্ষে কাব্যসংলাপ ঠিকমত বলা কখনও সম্ভব নয়?

"আমরা আবার মঞ্চের ওপরে আর এক ধরণের কাব্যসংলাপ উচ্চারণের সাক্ষাৎ পাই যেখানে কাব্যসংলাপের কাব্যটুকু হারিয়ে সংলাপ উচ্চারিত হয় প্রায় গদ্যেরই মত।

"কাব্যের সঙ্গে একেবারে সামঞ্জস্য না রেখে নাটকের অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুর ওপরে অতিরিক্ত, বাড়াবাড়িরকম মনঃসংযোগের ফলেই এমনটা হয়ে থাকে। এই সংলাপ-উচ্চারণ হয় মনস্তাত্বিক টেকনিকের অতিরিক্ত ভারে আনত, মনস্তত্ব দ্বারা অতিরিক্ত রকমের ভরপুর।

"এ থেকে অত্যন্ত ভারী পদক্ষেপের এক ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি হয়। তৈরী হয় এক অতি জটিল অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তু, যা আবার কথিত সংলাপের মধ্যে গড়িয়ে এসে পড়ে।

"সুউচ্চ সতেজ উচ্চগ্রামের স্বরের অধিকারিণী গায়িকাকে কখনও হাল্কা মিষ্টি সুরের গান গাইবার জন্যে নির্বাচিত করা হয় না।

"ঠিক একই ভাবে প্রাবয়েডভের হাল্কা সুরের নাটককে কখনও অযথা খুব গভীর কোন অন্তর্নিহিত বিষয়বস্তু বা ভাবের ভারে জর্জরিত করে ফেলা চলে না।

"তার মানে অবশ্য এই নয় যে, কাব্যের মধ্যে কোন গভীর আবেগের অস্তিত্ব থাকতে পারে না। বরং ঘটনা তার বিপরীত। আমরা সকলেই জানি যে আত্মিক উত্তরণ অথবা কোন গভীর ট্রাজেডীর প্রকাশের সময়েই লেখকেরা কাব্যের ব্যবহার করে থাকেন। তা সত্ত্বেও বলি যে, যে সমস্ত অভিনেতা কাব্যকে অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুর অতিরিক্ত ভারে ভারাক্রান্ত করে ফেলেন তাঁরা প্রকৃতপক্ষে জানেন না কাব্য নিয়ে কেমন করে কাজ করতে হয়।

"এই দু'রকমের অভিনেতার মাঝামাঝি স্তরে এক শ্রেণীর অভিনেতা আছেন। এঁরা অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তু এবং অভ্যন্তরীণ ছন্দ-লয়ের প্রতি যেমন আগ্রহশীল, তেমনি আগ্রহ এদের কাব্যের বাইরের ছন্দ-লয়, তার ধ্বনি, তার উচ্চারণের বাঁধাধরা সীমারেখার প্রতি। এই ধরণের অভিনেতারা কাব্যকে ব্যবহার করেন সম্পূর্ণ পৃথকভাবে। আবৃত্তি সুরু করার আগে এঁরা নিজেদের ছন্দ-লয়ের তরঙ্গে নিমজ্জিত করে ফেলেন এবং নিজেদের সেই রসে একেবারে সিক্ত করে তোলেন। এর ফলে এঁদের কেবলমাত্র পাঠ নয়, এঁদের নড়াচড়া, ভাবভঙ্গী এবং এমনকি এঁদের আবেগের হঠাৎ অনুভূত অভিজ্ঞতাও সর্বদাই ছন্দ-লয়ের একই তরঙ্গে

তরঙ্গে প্লাবিত হতে থাকে। এঁরা যখন কথা বলেন তখন নিজেকে সেই ছন্দ-লয়ের থেকে বিচ্ছিন্ন করেন না, আবার যখন নীরব থাকেন, হোক কোন স্বাভাবিক বিরতিতে অথবা কোন মনস্তাত্ত্বিক নৈঃশব্দে, এবং সে বিরতিতে থাকুন তিনি সক্রিয় অথবা নিষ্ক্রিয়, কোন সময়েই তিনি নিজেকে বিচ্ছিন্ন করেন না সেই ছন্দ-লয়ের থেকে।

"এই ধরণের অভিনেতারা, ছন্দ-লয় যাঁদের একেবারে অভ্যন্তরে প্রবেশ করেছে তাঁরা সংলাপবিরতির সময়েও খুব সহজ বোধ করেন। কারণ এই বিরতি তাঁদের কাছে কেবল শব্দহীনতা, শূন্যতা নয়, পরিপূর্ণ অর্থবহ সজীব নৈঃশব্দ। সে নৈঃশব্দের মধ্যে আছে অভ্যন্তরীণ অনুভূতির, অভ্যন্তরীণ কল্পনাশক্তির প্রবাহ।

"এই সব অভিনেতা কখনও এঁদের অভ্যন্তরীণ মেট্রোনম ছাড়া চলেন না। এই অভ্যন্তরীণ মেট্রোনম এঁদের সকল কথা, সকল কাজ, সকল অনুভূতির সঙ্গে সর্বদা সঙ্গৎ করে চলেছে।

"কেবলমাত্র এই রকম অবস্থাতেই কাব্য-আঙ্গিক অভিনেতার আবেগ-প্রকাশে কোন বাধার সৃষ্টি করে না, বরং তাঁর অভ্যন্তরীণ এবং বহিরঙ্গের ক্রিয়ার পরিপূর্ণ স্বাধীনতার পক্ষে সহায়ক হয়ে ওঠে। কেবলমাত্র এমনি অবস্থাতেই, যখন সেই অভিনেতা তাঁর চরিত্রে সজীব, যখন তাঁর অভ্যন্তরীণ রীতিপদ্ধতি তাঁর বাইরের রূপের সঙ্গে একই সুরে বাঁধা, কেবলমাত্র তখনই দুইয়ের মধ্যে একটা সাধারণ ছন্দ-লয়ের সৃষ্টি হয়, এবং তখনই পাঠ্য বিষয়বস্তুর সঙ্গে অভ্যন্তরীণ বিষয়বস্তুর একটা পরিপূর্ণ সংগম স্থাপিত হয়।

"অভিনেতা যে দর্শককে কি উপহার দিচ্ছেন, সে সম্বন্ধে যখন প্রকৃত ধারণার সৃষ্টি হয় তখনই তাঁর সংলাপকথন এবং অঙ্গসঞ্চালন সমস্তই একটা ছন্দোবদ্ধ সংগতির মধ্যে এসে যায়। অনুভূতির সঙ্গে ছন্দের সম্পর্কের অত্যন্ত নৈকট্য থাকার জন্যেই এটা সম্ভব হয়ে থাকে। অথচ ঐ একই লোকের অনুভূতি যখন আপনা থেকে এল না, যখন অনুভূতিকে জাগ্রত করবার জন্যে তাঁকে জোর করে ছন্দের আশ্রয় নিতে হল, তখন আবার তাঁর নিজেকে নিতান্ত অসহায় বলে মনে হয়।

"সুতরাং ছন্দ-লয়ের স্বাভাবিক জ্ঞান থাকাটাই মানুষের সবচেয়ে সুবিধাজনক। এবং তার জন্যে খুব অল্প বয়েস থেকেই ছন্দ-লয়ের অনুশীলন করা কর্তব্য। অথচ দুর্ভাগ্যের কথা এই যে, এমন বহু অভিনেতা-অভিনেত্রী আছেন যাঁদের মধ্যে এই ছন্দ-লয় আদৌ খুঁজে পাওয়া যায় না।"

সাত

আজকের ক্লাসের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত চলল টর্টসভের হিসেবনিকেশ :

"আমাদের সুদীর্ঘ প্রচেষ্টার ফলাফলের দিকে এবার পিছন ফিরে একবার তাকিয়ে দেখবার এখন সময় এসেছে। অতএব দ্রুত একবার খতিয়ে দেখা যাক, এ পর্যন্ত কি তোমরা করতে পেরেছ। মনে আছে তোমাদের, কেমন করে ছন্দের উপযুক্ত মনোভাব নিজেদের মধ্যে জাগ্রত করবার জন্যে আমরা হাততালি দিয়েছিলাম? মনের মধ্যে যা এসেছিল, কুচকাওয়াজ, ট্রেনের গোলমাল, বিভিন্ন কথাবার্তা, যা এসেছিল মনে, তারই ছন্দে হাততালি দিয়েছিলাম? এই হাততালি শ্রোতাদের মধ্যে যদি কোন অনুভূতি সঞ্চারিত করতে নাও পেরে থাকে, যে হাততালি দিচ্ছে তার মধ্যে সঞ্চারিত করতে পেরেছিল। মনে পড়ে কি তোমাদের, ট্রেন ছাড়ার সময়কার বিভিন্ন লয়ের কথা, যাত্রীদের মধ্যেকার বিভিন্ন উত্তেজনার কথা? তারপর সেই ট্রেন নিয়ে অনুশীলন এবং তারই মধ্যে বাইরে থেকে এবং ভেতর থেকে তোমাদের ক্রীড়া সংস্থার প্রেসিডেন্ট হতে রেলওয়ে ক্যাটারিংএর নেশাগ্রস্ত ওয়েটারে রূপান্তর। মনে পড়ে কি, সংগীতের লয়ে অভিনয়ের কথা?

"ছোট-বড এই সব অনুশীলনের প্রত্যেকটিতে ছন্দ-লয়ই প্রয়োজনীয় মনোভাবের সৃষ্টি করেছিল, সৃষ্টি করেছিল তদুপযুক্ত আবেগের।

"সংলাপ নিয়েও আমরা একই রকম পরীক্ষা করেছিলাম। মনে আছে তোমাদের, যখন অর্ধমাত্রা অথবা সিকিমাত্রার ছন্দে সংলাপ বলেছিলে তোমরা, তখন তা তোমাদের অনুভূতির ওপরে ক রকম প্রভাব বিস্তার করেছিল?

"তারপর আমরা কাব্যসংলাপের সঙ্গে ছন্দোবদ্ধ বিরতির অভ্যাস করেছিলাম। এই সময়ে তোমরা মনে মনে 'টা-টা-টি-রা-রি' উচ্চারণ করা থেকে কি সাহায্য পাওয়া যায়, তা উপলব্ধি করেছিলে। কাব্যসংলাপের ছন্দ রক্ষা করেও সমান অনুপাতে প্রয়োজনীয় ক্রিয়াগুলি সম্পাদন করা গিয়েছিল এর ফলে। এবং তাতে করে সংলাপ এবং ক্রিয়ার মধ্যে একটা সমতা এবং ঐক্য স্থাপিত হয়েছিল।

"এই যে সব অনুশীলনগুলোর কথা বললাম, এগুলোর থেকে অল্পবিস্তর একটাই ফল বেরিয়ে আসে, একটা অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতার, অভ্যন্তরীণ একটা বোধের সৃষ্টি হয়।

"এর থেকে একটা তত্ত্ব আমাদের গ্রহণ করতে হয় যে, **যান্ত্রিকভাবে, স্বাভাবিকভাবে অথবা সচেতনভাবে, যে কোন উপায়েই ছন্দ-লয় সৃষ্টি করা হোক না কেন, আমাদের অভ্যন্তরীণ বোধের ওপর, আমাদের**

অনুভূতির এবং আমাদের অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতার ওপর তার প্রভাব পড়েই। মঞ্চের ওপরে যখন আমরা সৃষ্টিশীল ক্রিয়াকর্মে রত সে সময়ের পক্ষেও এই একই কথা প্রযোজ্য।

"এবার আমি যে কথা বলব সে কথা ক'টি তোমাদের অত্যন্ত মন দিয়ে শুনতে হবে। কারণ যে কথা বলতে যাচ্ছি তা কেবল ছন্দ-লয় সম্পর্কেই নয়, তা আমাদের সমগ্র সৃষ্টিশীল ক্রিয়া সম্পর্কেই।"

এই পর্যন্ত বলে টর্টসভ একটু থামলেন। থেমে একটু পরে তাঁর মনের কথা ব্যক্ত করলেন।

"ছন্দ-লয় সম্পর্কে যা কিছু আমরা আবিষ্কার করেছি, সব মিলিয়ে এই প্রত্যয় হয় যে ছন্দ-লয় হল অনুভূতির অতি নিকটবন্ধু। কারণ দেখা যায় যে, ছন্দ-লয় আবেগ-স্মৃতিকে সরাসরি অথবা প্রায় যান্ত্রিকভাবে উত্তেজিত করে তুলতে পারে, উত্তেজিত করতে পারে অন্তরের নিবিড়তম অভিজ্ঞতাকেও।

"এর থেকে দাঁড়ায় যে ছন্দ-লয়ে কোন ভুল থাকলে অথবা ছন্দ-লয়ের সঠিক প্রয়োগ না হলে তার থেকে অনুভূতি জাগ্রত হতে পারে না। আবার পাল্টা ছন্দ-লয়ের উপযুক্ত অনুভূতির দ্বারা যদি আমরা পরিচালিত না হই, তাহলে সঠিক ছন্দ-লয়টিও আমাদের কাছে ধরা দেবে না।

"ছন্দ-লয়ের ওপরে অনুভূতির নির্ভরতা একটা অচ্ছেদ্য সূত্রের বন্ধনে বাঁধা। তেমনি বাঁধা অনুভূতির ওপরে ছন্দ-লয়ের নির্ভরতাও।

"আমি যা বলছি তা যদি ভাল করে পরীক্ষা করে দেখ, তাহলে আমি যা আবিষ্কার করেছি তা সম্যক বুঝতে পারবে। এই বুঝতে পারাটা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। আমরা আমাদের অতি লাজুক খেয়ালী এবং দুষ্প্রাপ্য অনুভূতির ওপরে বাইরের ছন্দ-লয়ের প্রভাব সম্পর্কে চিন্তা করছি। চিন্তা করছি এমন অনুভূতি সম্পর্কে যারা কোন আদেশ বা ইচ্ছার বশবর্তী নয়, সামান্য জোরের প্রয়োগে ভীত হয়ে যারা আমাদের সত্তার গভীর অতলে লুকিয়ে পড়ে। চিন্তা করছি সেই সব অনুভূতির কথা, যেগুলিকে এ পর্যন্ত আমরা কেবল পরোক্ষভাবে আকর্ষণ করতে পেরেছি। চিন্তা করতে করতে দেখছি যে সেই অনুভূতির কাছে সঙ্গে সঙ্গে পৌঁছে যাবার একটা সোজা, সরাসরি রাস্তা আমরা পেয়ে গেছি!

"এটা তো সত্যিই একটা প্রকাণ্ড আবিষ্কার! আর তাই যদি হয় তাহলে কোন নাটকের অথবা কোন চরিত্রের সঠিকভাবে স্থিরীকৃত ছন্দ-লয়ই তো আপনা থেকে স্বতোৎসারিতভাবে অভিনেতার অনুভূতিকে মুঠোর মধ্যে ধরতে পারে এবং সেই চরিত্রে জীবন্ত হয়ে ওঠার মত সঠিক বোধ তার অন্তরে সৃষ্টি করে ফেলতে পারে!

"কোন গাইয়েকে তোমরা একবার জিজ্ঞাসা করে দেখ, কোন প্রতিভাশালী সংগীতজ্ঞের পরিচালনায় কোন গান তার উপযুক্ত এবং সঠিক ছন্দ-লয়ে গাইতে পারলে তার কি মনে হয়। উত্তরে সে বলবে যে সে সময়ে যেন নিজেকেই চিনতে ভুল হয়ে যায় তার।

"তার বিপরীতে সেই গায়কের কথা মনে কর, যে তার নিজের সংগীতাংশ সঠিক ছন্দ-লয়ে তৈরী করে নিয়েছে। অথচ মঞ্চে প্রবেশ করে যে ছন্দ-লয়ের সন্ধান সে পেল, তার সঙ্গে তার নিজের তৈরী করা ছন্দ-লয়ের কোন মিল নেই। তখন তার কি হবে! অবশ্যই তখন অনুভূতি যাবে হারিয়ে এবং তার কাজের পক্ষে যা অবশ্যপ্রয়োজনীয়, সেই অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল প্রকৃতির সাক্ষাৎ আর মিলবে না।

"অভিনেতার ক্ষেত্রেও সেই একই ব্যাপার ঘটে যখন তার অনুভূতির ছন্দ-লয়ের সঙ্গে বাক্যে-ক্রিয়ায় তা বহিঃপ্রকাশের ছন্দ-লয়ের বাধে সংঘাত।

"শেষ পর্যন্ত এ জিনিস আমাদের কোথায় নিয়ে যায়? নিয়ে যায় আমাদের মনস্তাত্ত্বিক টেক্‌নিকের সেই অপরিহার্য সিদ্ধান্তের দিকে: আমাদের উদ্দেশ্য-প্রণোদিত প্রতিটি শক্তিকে জাগিয়ে তোলবার উপযুক্ত উপায় আমাদের করায়ত্ত।

"আমাদের মনের ওপর প্রত্যক্ষ প্রভাব পড়ে সংলাপের, তার থেকে আসে চিন্তা। চিন্তা জাগায় বিবেচনা। আমাদের ইচ্ছা সরাসরি প্রভাবিত হয় প্রধান ও অপ্রধান লক্ষ্যবস্তু বা উদ্দেশ্যের দ্বারা এবং একটি অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখার দ্বারা। এবং আমাদের অনুভূতি সরাসরি পরিচালিত হয় ছন্দ-লয়ের দ্বারা।

"আমাদের মনস্তাত্ত্বিক টেক্‌নিকের দিক থেকে এই তত্ত্বটিই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ সংগ্রহ।"

ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদ

মঞ্চমায়া সঞ্চার

এক

"তোমাদের মনে আছে কি," এই কথা বলে টর্টসভ আজকের ক্লাস আরম্ভ করলেন, "মুখোশ-অভিনয় নাম দিয়ে যে অনুশীলন আমরা করেছিলাম তখন সোনিয়াকে প্রকৃতিদত্ত তার কণ্ঠ, চোখ-মুখ মুদ্রাদোষ, প্রভৃতির যে আকর্ষণ আছে, তার ওপরেই নির্ভর করার জন্যে কেমন বকেছিলাম ?

"আমার মনে পড়ে সেই সময়ে আমি তোমাদের বলেছিলাম যে এমন এমন অভিনেতাও আছেন, যাঁরা একবার মঞ্চে পা দেবার সঙ্গে সঙ্গেই দর্শকেরা অভিভূত হয়ে পড়ে। কেন এমনটা হয় ? সে কি তাঁদের চেহারাটা ভাল বলে ? অথচ এঁদের মধ্যে কজনেরই বা চেহারা তেমন ভালো ! তবে কি ওঁদের কণ্ঠস্বরের জন্যে ? কিন্তু তেমন কণ্ঠস্বরও তো ওঁদের অনেকেরই মধ্যে দেখা যায় না। প্রতিভা ? এমন কি প্রতিভার ক্ষেত্রেও যতখানি আনন্দ ওঁরা দর্শককে দেন ঠিক তদুপযুক্ত প্রতিভা ওঁদের অনেকেরই মধ্যে নেই।

"তাহলে যে আকর্ষণ তাঁরা সৃষ্টি করেন, তার ভিত্তিভূমি কি ? সে হল, বর্ণনাতীত, দর্শনস্পর্শশ্রবণাতীত এক ক্ষমতা, সে হল অভিনেতার পরিপূর্ণ সত্তার এক অপরূপ মায়া, যা ব্যাখ্যা করে ঠিক বোঝানো যায় না। এ মায়ার স্পর্শে এমনকি মানুষের অক্ষমতাগুলো তার বিশেষ গুণে পরিণত হয়। তার মেজাজের বৈশিষ্ট্য, তার সেই ক্ষমতার অভাব, সেও তাঁর অনুরাগীদের অনুকরণের বিষয় হয়ে দাঁড়ায়।

"এই ধরণের অভিনেতারা ইচ্ছে করলে যা খুশী তাই করতে পারেন, এমন কি কু-অভিনয় করলেও কিছু যায় আসে না। কেবল তাঁকে বার বার মঞ্চে আসতে হবে, থাকতে হবে দীর্ঘ সময় ধরে যাতে তাঁদের দর্শকেরা তাদের কল্পনার মূর্তিকে দেখতে পারে ভাল করে, দেখে আনন্দ পেতে পারে ভাল করে।

"এতদ্‌সত্ত্বেও আবার এমনটাও প্রায়ই ঘটতে দেখা যায় যে মঞ্চের বাইরে ঐ একই অভিনেতার সাক্ষাৎ পাবার পর অভিনেতার সবচেয়ে বড় গুণমুগ্ধেরও তাঁর সম্বন্ধে মোহচ্যুতি ঘটে গেল। তখন দর্শক হয়ত বলে উঠল মনে মনে, সত্যিকার জীবনে উনি কী শ্রীহীন, কী আকর্ষণবিহীন !' স্পষ্টতই দেখা যাচ্ছে যে মঞ্চের

আলো, দৃশ্যসজ্জা অথবা প্রসেনিয়াম তাঁর মধ্যে থেকে এমন ক্ষমতাকে টেনে বার করে আনে যা মানুষকে মুগ্ধ না করে যায় না।

"এইরকম একটা ক্ষমতার অধিকারী হওয়া যে কোন অভিনেতার পক্ষে একটা দুর্লভ সুযোগ। কেননা সে অবস্থায় একেবারে প্রথম থেকেই সেই অভিনেতা দর্শকদের মনোযোগটিকে নিজের ওপরে ধরে রাখতে পারেন। তার ফলে বিরাট সংখ্যক দর্শকের কাছে তাঁর সৃষ্টিশীল ক্রিয়াকলাপকে তিনি সহজেই উপস্থাপিত করার সহায়তা লাভ করেন। এই ক্ষমতা তাঁর চরিত্রকে, তাঁর শিল্পকে সমৃদ্ধ করে। তবু এমন দুর্লভ ক্ষমতাকে মানুষের যথেষ্ট বুদ্ধি, মেধা এবং প্রজ্ঞা সহকারে কাজে লাগান উচিত। যখন কোন অভিনেতা তা না করে তার ঐ ক্ষমতার সুযোগ নিয়ে তার অপব্যবহার করেন, তখন সেটা হয় খুবই লজ্জার বিষয়। দৃশপটের আড়ালে তিনি তখন যেন সাজানো গণিকা। নিজের দুর্লভ ক্ষমতাকে তিনি চরিত্রসৃষ্টির কাজে না লাগিয়ে কেবলমাত্র লোকের মন ভোলানোর কাজে লাগান।

"এ চিন্তা বড় ভুল চিন্তা। আমরা এমন অনেক অভিনেতার কথা জানি, যাঁরা নিজেদের সমস্ত অর্জিত ক্ষমতা কেবলমাত্র নিজেকে জাহির করার কাজে ব্যবহার করার ফলে পরিণামে একেবারে ধ্বংসপ্রাপ্ত হয়েছেন।

"প্রকৃতির অসামান্য দান এই যে ক্ষমতা, এর সঠিক ব্যবহার করতে না পারার ফলে প্রকৃতি যেন নিজেই নিজের ওপর প্রতিশোধ নেয়। কারণ আত্মরতি এবং জাহির করার প্রবণতা মানুষকে মুগ্ধ করার ক্ষমতাটি নষ্ট করে দেয়। এমনি করে অভিনেতা নিজেই তাঁর নিজের প্রকৃতি দত্ত অসাধারণ ক্ষমতার শিকার হয়ে পড়েন।

"যাঁদের মধ্যে এই মঞ্চমায়া নামক গুণটি আছে, তাঁদের পক্ষে আর একটা বিপদের আশংকা থেকে যায় এইখানে যে, তাঁরা তাঁদের কোন একটা বিশেষ গুণ, বিশেষ ভঙ্গী, বিশেষ অভিব্যক্তি বার বার ব্যবহার করে করে নিজেকে একঘেয়ে করে ফেলেন। এমনও হয়, যখন অভিনীত চরিত্রের আড়ালে উনি নিজেকে গোপন করতে গেলেন, গুণমুগ্ধরা হয়ত বলে উঠল, 'এ কি হল? কোথায় গেল ওঁর সেই বৈশিষ্ট্য? কেন উনি এমন করে বিকৃত করছেন নিজেকে?' শুনতে পেয়ে গুণমুগ্ধদের অসন্তোষের ভয়ে আবার মঞ্চে প্রবেশ করার সঙ্গে সঙ্গেই তখন উনি নিজের সেই আকর্ষণক্ষমতাকে প্রতিষ্ঠিত করার কাজে উঠে-পড়ে লেগে গেলেন। তখন তাঁর সেই বিশেষ গুণ, বিশেষ ভঙ্গী, বিশেষ অভিব্যক্তির পক্ষে সম্পূর্ণ অনুপযুক্ত চরিত্রের পোষাক পরে এবং মেক-আপ নিয়েও সমস্ত শক্তি প্রয়োগ করে নিজের ব্যক্তিত্বের মোহকে পুনঃসঞ্চারিত করার কাজে লেগে যান।

"অন্য এক ধরণের অভিনেতা আছেন, যাঁদের মধ্যে আর এক রকমের মঞ্চমায়ার অস্তিত্ব লক্ষ্য করা যায়। এঁরা প্রথমোক্ত অভিনেতাদের মত একেবারে

খোলাখুলি নিজেকে প্রকাশ করে বসেন না। কারণ তেমন করে মঞ্চমায়া সঞ্চার করবার মত বিশেষ ক্ষমতা তাঁদের নেই। অথচ যখন তাঁরা মাথায় পরচুলা আঁটেন এঁটে মেক-আপ নিয়ে মঞ্চের ওপরে এসে দাঁড়ান, তখন তাঁদের মধ্যে চুম্বকের মত এক প্রকার আকর্ষণক্ষমতা সঞ্চারিত হয়। তাঁরা তখন জনতাকে ভোলান তাঁদের আপন মায়া দিয়ে নয়, শিল্পসম্মত উপায়ে সৃষ্টি-করা মায়া দিয়ে। সেই সৃষ্টির মধ্যে কোমলতা থাকতে পারে, থাকতে পারে, সূক্ষ্মতা, মাধুর্য, অথবা থাকতে পারে দৃঢ়তা এবং স্পষ্টতা অথবা থাকতেও পারে ঔদ্ধত্য এবং তীক্ষ্ণতা, সব কিছু মিলিয়ে মিশিয়ে সৃষ্টি হয় মানুষকে মুগ্ধ করার ক্ষমতা।

"এরপর আসি সেই সব ভাগ্যহীন অভিনেতাদের কথায়, যাদের মধ্যে সেই থিয়েটারী আকর্ষণশক্তি নেই। মঞ্চে উঠলে যাঁদের প্রতি দর্শক বরং বিরূপই হয়ে পড়ে। অথচ প্রকৃত জীবনে যাঁদের দেখে মানুষ বলে ওঠে, 'মানুষটি কি সুন্দর! আর তারপরই হতাশ হয়ে বলে, 'কিন্তু মঞ্চের ওপরে ওঁকে এত আকর্ষণহীন বলে মনে হয় কেন?' অথচ এই ধরণের অভিনেতারা হয়ত অনেক বেশী বুদ্ধিমান, প্রতিভাশালী এবং নিজের শিল্প সম্বন্ধে সচেতন। যাঁদের মধ্যে মঞ্চমায়া আছে তাঁদের সব দোষ মানুষ ক্ষমা করে নেয়। কিন্তু এঁদের কোন দোষই ক্ষমার্হ নয়।

"প্রকৃতির উপেক্ষায় উপেক্ষিত এই সব অভিনেতাদের ক্রিয়াকলাপের প্রতি তাই আমাদের বিশেষ করে লক্ষ্য রাখতে হবে এবং তবেই তাঁদের শিল্পপ্রতিভা আমরা সম্যক উপলব্ধি করতে পারব। হয়ত উপলব্ধি করতে সময় লাগবে কিছু বেশী এবং হয়ত বা তাঁদের প্রতিভার সমাদর হতে দেরী হবে কিছুটা।

"এর থেকে একটা প্রশ্ন এসে যায়: স্বাভাবিক মঞ্চমায়া যে অভিনেতার মধ্যে নেই, তাঁর পক্ষে কি তা চেষ্টা করে কিছুটা তৈরী করা বা অর্জন করার মত কোন প্রক্রিয়া নেই? অথবা বিপরীত কথায়, প্রকৃতি তাঁর ওপরে যে বিকর্ষণদোষ জাগিয়ে দিয়েছে, কোনমতে কি তার প্রভাবমুক্ত হওয়া যায় না?

"তা করা যায়, তবে তা একটা নির্দিষ্ট সীমা পর্যন্ত। এবং নিজের মনোহারিত্বকে বাড়াবার চেষ্টার দ্বারা তা যায় না, যায় নিজের ত্রুটিগুলোকে সংশোধন করার চেষ্টার দ্বারা। স্বভাবতই অভিনেতাকে প্রথমে বুঝতে হবে, অনুভব করতে হবে কোথায় তাঁর সেই ত্রুটি। এবং তারপর, সেই ত্রুটিগুলি পুরোপুরি উপলব্ধির মধ্যে এসে যাবার পর তখন তিনি প্রয়াস করবেন তাঁর সমস্যা থেকে নিজেকে মুক্ত করে আনতে। কাজটা খুব সোজা নয়। এ কাজে প্রয়োজন খুব খুঁটিয়ে লক্ষ্য করতে এবং অনুভব করতে পারা, নিজেকে চিনতে শেখা এবং তার সঙ্গে প্রয়োজন অসীম ধৈর্যের সঙ্গে এবং নিয়মিতভাবে পরিশ্রম করে তাঁর প্রকৃতিদত্ত দোষগুলি এবং প্রাত্যহিক অভ্যাসগুলি বর্জন করা।

"দর্শক আকর্ষণ করার সেই অবর্ণনীয় ক্ষমতার কথা যদি বল,—সেটি অর্জন করা খুবই কঠিন এবং হয়ত বা অসম্ভব।

"তবে এ ব্যাপারে সবচেয়ে ভাল সাহায্য পাওয়া যায় অভ্যাসের কাছ থেকে। দর্শক কখনও কখনও অভিনেতার ত্রুটিতে অভ্যস্ত হয়ে পড়ে এবং তখন যে সব কারণগুলি হয়ত প্রথমে তার অনুভূতিকে পীড়া দিয়েছিল সেগুলির দিকে আর নজর না থাকার ফলে দর্শক হয়ত সেই অভিনেতার মধ্যেও আকর্ষণীয় কিছু খুঁজে পেতে পারে।

"অত্যুৎকৃষ্ট সুনিয়ন্ত্রিত অভিনয়শৈলী আয়ত্ত করেও অনেকে আবার মঞ্চমায়া সৃষ্টি করার ক্ষমতা লাভ করতে পারেন। কারণ তেমন অভিনয়দক্ষতাই হয় তখন আকর্ষণীয়।

"প্রায়ই দর্শককে বলতে শোনা যায়, 'অভিনেতাটি এখন কত সুপরিণত! এখন ওঁকে প্রায় চেনাই যায় না। অথচ আগে ওঁকে কী খারাপই না লাগত!'

"এমন মন্তব্যের উত্তরে এই কথা বলা যায় যে কঠোর পরিশ্রম এবং নিজের শিল্পের সম্যক পরিচয়লাভ, এই দুইয়ের সমন্বয়েই এমন পরিবর্তনটা সম্ভব হয়ে উঠতে পেরেছে।

"শিল্প সব কিছুকে মহান এবং সুন্দর করে তোলে। এবং যা কিছু মহান, যা কিছু সুন্দর তাই হয়ে ওঠে চিত্তাকর্ষক।"

চতুর্দশ পরিচ্ছেদ

থিয়েটারের নীতিশাস্ত্র

"এখন সময় এসেছে একটা উপাদানের বিষয়ে বলার," এই কথা বলে আজ টর্টসভ সুরু করলেন, "সে হল সৃষ্টিশীল নাটকীয় অবস্থা তৈরী করার উপাদান। মঞ্চের ওপরে অভিনেতার পারিপার্শ্বিক পরিস্থিতি এবং মঞ্চের বাইরে প্রেক্ষাগৃহের পারিপার্শ্বিক পরিস্থিতি এই দুইয়ে মিলে সেই অবস্থা তৈরী করতে সাহায্য করে। আমাদের থিয়েটারে তাকে বলি নীতিশাস্ত্র, তাকেই বলি শৃঙ্খলা এবং তাকেই বলি যৌথ উদ্যোগ।

"এই সব কিছু একসঙ্গে মিলে তৈরী হয় যাকে বলি শৈল্পিক প্রাণসঞ্চার, তৈরী হয় একসঙ্গে মিলে কাজ করার প্রবণতা। এমন অবস্থাই হল সৃষ্টিশীল কাজের উদ্দীপক। আমি জানি না আর কি আখ্যা দেওয়া যেতে পারে এমন অবস্থার।

"এই অবস্থাই প্রকৃত সৃষ্টিশীল অবস্থা নয় অথচ প্রকৃত সৃষ্টিশীলতা তৈরী করতে যে সমস্ত উপাদান সাহায্য করে, এ হল সেগুলির মধ্যে প্রধান।

"আমি একে বলি থিয়েটারের মধ্যেকার নীতিশাস্ত্র। কারণ আমাদের কাজকে তৈরী করার ব্যাপারে আমরা অতি গুরুত্বপূর্ণ অগ্রিম সাহায্য পেয়ে থাকি এর কাছ থেকে। আমাদের বৈচিত্র্যপূর্ণ পেশার কারণে এই উপাদান আমাদের কাছে অতি গুরুত্বপূর্ণ, এবং গুরুত্বপূর্ণ সেই অবস্থা, যা এই উপাদান আমাদের মধ্যে সৃষ্টি করতে পারে।

"একজন লেখক, কিম্বা একজন সুরকার অথবা চিত্রকর কিম্বা ভাস্করের কাজের ওপরে সময় কোন চাপের সৃষ্টি করে না। তাঁরা তাঁদের সময় সুযোগ সুবিধামত নিজের নিজের কাজ করতে পারেন। সময়কে তাঁরা খুশীমত ব্যবহার করতে পারেন।

"কিন্তু অভিনেতার বেলায় এমনটা ঘটে না। অভিনেতাকে তাঁর শিল্পকর্ম বিজ্ঞাপনে ঘোষণা করা নির্দিষ্ট সময়ে সম্পন্ন করবার জন্যে প্রস্তুত থাকতে হয়। অথচ কেমন করে তিনি সেই নির্দিষ্ট সময়টুকুতেই তাঁর অনুপ্রেরণা নিয়ে আসবেন? এ ব্যাপারটা একেবারেই সহজ নয়।

"এবং কেবলমাত্র তাঁর কাজের সাধারণ পরিবেশের জন্যেই নয়, বিশেষ করে তাঁর সৃষ্টিশীল শৈল্পিক উদ্দেশ্য সাধিত করবার জন্যেই তাঁর প্রয়োজন শৃঙ্খলা, প্রয়োজন সুনির্দিষ্ট নীতিশাস্ত্রের।

"এই প্রাথমিক অবস্থা সৃষ্টি করার প্রথম সর্তটি হল সেই নীতিটি অনুসরণ করা, যা বর্তমানে আমার লক্ষ্য। তা হল: তোমার মধ্যেকার শিল্পটিকে ভালোবাসো, ভালোবেসো না তোমার শিল্পসত্তার অভ্যন্তরবর্তী আপন আমিটিকে।

"যে মানুষ অভিনেতার জীবনের মধ্যে নিজেকে উৎসর্গ করেছে, সেই জীবন যে বুঝতে শিখেছে এবং সত্যের আলোকে যে তাকে উপলব্ধি করতে শিখেছে, অভিনেতার জীবন তার কাছে অত্যুৎকৃষ্ট জীবন।"

"কিন্তু যদি কোন অভিনেতা এর কোনটাই করতে না পেরে থাকে?" একজন জিজ্ঞাসা করল, "তাহলে তার কি হবে?"

"তাহলে সেটা হবে খুব দুর্ভাগ্যের ব্যাপার," উত্তরে টর্টসভ বললেন। "কারণ তাহলে মানুষ হিসেবে সেই অভিনেতা তখন অক্ষম হয়ে পড়বে। থিয়েটার যাকে মহান করে তুলতে না পারে, যার উন্নতিবিধান না করতে পারে তার উচিত থিয়েটার থেকে সরে যাওয়া।"

"কেন?" সমস্বরে আমরা জিজ্ঞাসা করলাম।

"কারণ থিয়েটারে অনেকরকমের সংক্রামক জীবাণু আছে, তার মধ্যে কোনটা বা ভালো আবার কোনটা মানুষের পক্ষে অত্যন্ত ক্ষতিকর। শুভকর জীবাণুগুলি তোমাদের মধ্যে সৌন্দর্যের প্রতি আত্মোন্নয়নের প্রতি, মহান চিন্তা ও মহান অনুভূতির প্রতি যে আগ্রহ এবং উদ্দীপনা আছে তাকে এগিয়ে নিয়ে যাবে। তারা তোমাদের শেক্সপীয়ের, পুশকিন, গোগাল, মলেয়ার প্রভৃতি মহান প্রতিভার সঙ্গে চিন্তার সংযোগ ঘটাতে সাহায্য করবে। ওঁদের সৃষ্টি, ওঁদের ঐতিহ্যই তো আমরা বহন করে চলেছি। এ ছাড়া আধুনিক কালের লেখকেরা আছেন, আছেন শিল্পের নানা বিভাগের প্রতিনিধিরা, আছেন বিজ্ঞানীরা, সমাজবিজ্ঞানীরা, কবিরা।

"এঁদের কাছ থেকে তোমরা শিক্ষা গ্রহণ করবে, একেবারে গোড়া থেকেই শিল্পকে বুঝবে, বুঝবে শিল্পের অন্তর্নিহিত অর্থকে। অর্থ সম্বন্ধে এই হল প্রধান কথা এবং এই কথার মধ্যেই লুকানো রয়েছে আর্টের প্রচণ্ড মোহিনী শক্তি।"

"সঠিক কোন কথার মধ্যে?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"শিল্পকে জানা এবং তার জন্যে পরিশ্রম করা, শিল্প এবং তার ভিত্তি সম্পর্কে, সৃষ্টিশীলতার কলাকৌশল সম্পর্কে স্বাদগ্রহণ করা, এই সবের মধ্যে," টর্টসভ ব্যাখ্যা করলেন, বললেন:

"নিহিত আছে সৃষ্টির কষ্টবোধ এবং আনন্দবোধের মধ্যে যা আমরা যৌথভাবে ভোগ করে থাকি।

"নিহিত আছে সাফল্যের আনন্দের মধ্যে যা আমাদের উদ্দীপনাকে উত্তুঙ্গে নিয়ে যায়। উৎসাহের অঙ্গে দুটি পাখা জুড়ে দেয়।

"নিহিত আছে এমন কি সন্দেহের এবং ব্যর্থতার মধ্যেও, কারণ সন্দেহ এবং

ব্যর্থতার থেকে সৃষ্টি হয় নতুন সংগ্রামের প্রেরণা, নতুন কর্মের নতুন আবিষ্কারের ক্ষমতা।

"তার ওপর সব কিছুর মধ্যে আছে অপরূপ একটি পরিতৃপ্তি যার কোন শেষ নেই, যা নতুন শক্তির, নতুন প্রেরণার জন্ম দেয় বারে বারে।

"এ সবের মধ্যে কত না প্রাণশক্তি রয়েছে লুকিয়ে।"

"আর সাফল্য সম্পর্কে কি বলবেন?" একটু লাজুকভাবে আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"সাফল্য তো ক্ষণস্থায়ী। ক্ষণে বিলীয়মান," টর্টসভ উত্তর দিলেন।

"সত্যিকার আবেগ কিন্তু নিহিত আছে সৃষ্টিশীলতার গোপন রহস্যের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সকল বর্ণবৈচিত্র্য সম্পর্কে সুতীব্র চেতনা এবং জ্ঞান অর্জনের মধ্যে।

"ইতিমধ্যে আবার থিয়েটারের কদর্য এবং দুর্নীতিপূর্ণ জীবাণুগুলোর কথা ভুলে যেও না তোমরা। এখানে যে ওগুলো বেশ পুষ্ট হয়ে ওঠে, তার মধ্যে আশ্চর্যের কিছু নেই, আমাদের থিয়েটারের জগতে প্রলোভন অনেক।

"প্রতিদিন এতটা এতটা সময় থেকে এতটা এতটা সময় পর্যন্ত একজন অভিনেতা হাজার হাজার দর্শকের সামনে দৃশ্যমান হয়ে থাকেন। তাঁর চারিদিকে থাকে নাট্য-প্রযোজনার অপরূপ আড়ম্বর, তার পশ্চাতে চিত্রিত বর্ণময় দৃশ্যপট আর তাঁর অঙ্গে প্রায়ই থাকে মহার্ঘ সুন্দর সুন্দর পোষাক। তাঁর মুখে থাকে মহান সব প্রতিভার সৃষ্ট সংলাপ. তাঁর অভিব্যক্তি চিত্রকল্প, তাঁর নড়াচড়া ছন্দোময়। সব মিলে সৃষ্ট এক চমকপ্রদ সৌন্দর্য যার অধিকাংশই শিল্পসম্মত উপায়ে তৈরী। সর্বদা দর্শকজনসমক্ষে থাকা, থেকে নিজের মধ্যেকার যা কিছু শ্রেষ্ঠ তা প্রকাশ করতে পাওয়া, দর্শকের অভিনন্দন লাভ করা, উচ্ছ্বসিত প্রশংসা গ্রহণ করা, পত্রিকার সমালোচনায় সাড়ম্বরে উল্লেখিত হওয়া—এবং এমনি আরও অনেক কিছু মিলে অভিনেতাকে অসামান্য প্রলোভনের সন্মুখীন করে দেয়।

"এর ফলে অভিনেতার মধ্যে তাঁর ব্যক্তিগত আত্মম্ভরিতায় সুড়সুড়ি পাবার একটা গভীর ঔৎসুক্য জন্মলাভ করে। আর যদি তাঁর লক্ষ্য থাকে কেবল ঐ একই জীবনধারার দিকে কিম্বা অমনি ধারার অন্য কোন উদ্দীপনার দিকে, তাহলে তাঁর শিল্পসৃষ্টির মান মামুলি স্তরে নেমে আসতে বাধ্য। এমনি জীবন কোন গভীর চরিত্রের মানুষকে দীর্ঘকাল সন্তুষ্ট রাখতে পারে না, অথচ হাল্কা চরিত্রের মানুষ হলে এতেই সে মুগ্ধ হয়ে উত্তেজিত হয়ে পরিণামে ধ্বংসপ্রাপ্ত হয়ে যায়। এইজন্যেই আমাদের থিয়েটারের জগতে কেমন করে নিজেকে সংযত রাখা যায় সেটি আমাদের শিখতেই হবে। আমাদের সুকঠোর শৃংখলার জীবন যাপন করতে হবে।

"আমাদের থিয়েটারকে যদি আমরা সমস্ত রকমের মন্দের থেকে দূরে রাখতে পারি, তাহলে সেই একই প্রচেষ্টা দিয়ে আমরা থিয়েটারে আমাদের কাজের উপযুক্ত-

পরিবেশ তৈরী করে ফেলতে সক্ষম হব। এই বাস্তব উপদেশটি মনে রেখ: পায়ে কাদা মেখে কখনও থিয়েটারে ঢুকবে না। অঙ্গে তোমার যত ধুলো, যত আবর্জনা, সব বাইরে ফেলে এস। আর সংযত হও তোমাদের ছোটখাট উদ্বেগ, কলহ, বাইরের পোষাক নিয়ে তোমাদের ক্ষুদ্র বিরক্তি এবং এমনি যত রকমের বস্তু তোমাদের মনকে আকর্ষণ করতে পারে, তোমাদের জীবনকে নষ্ট করে দিতে পারে, সে সকলেরই সম্বন্ধে।"

"একটা কথা বলছি বলে ক্ষমা করবেন," গ্রীশা বলে উঠল মাঝপথে, "পৃথিবীতে কোথাও এমন থিয়েটারের অস্তিত্ব নেই।"

"দুর্ভাগ্যবশত তোমার কথা সত্যি," টর্টসভ মেনে নিলেন। "মানুষ এমন নির্বোধ ও মেরুদণ্ডহীন যে, যে স্থানটি তার সৃষ্টিশীল শিল্পকলার জন্যে নির্দিষ্ট করে রাখা, সেই স্থানে এনে বসায় নীরস তুচ্ছ এবং ক্ষুদ্র অসূয়াকে।

"থিয়েটারের ছত্রছায়ার মধ্যে আসবার আগে তারা নিজেদের গলাটাও পরিস্কার করে আসে না, ভেতরে এসে থিয়েটারের পরিচ্ছন্ন মেঝেটা নিষ্ঠিবনে ভরে দেয়। কেন যে তারা এমনটা করে, তা একেবারেই দুর্বোধ্য।

"আর ঠিক সেই কারণেই তো থিয়েটারের এবং তজ্জাত শিল্পের অত্যুচ্চ মর্মার্থকে আবিষ্কার করতে হবে। থিয়েটারের সেবায় প্রথম পদক্ষেপেই পা দুটি ধুয়ে পরিচ্ছন্ন করে আসার শিক্ষা গ্রহণ করতে শিখতে হবে।

"অভিনয়ে আমাদের অত্যুজ্জ্বল পূর্বসূরীরা এই মনোভাবকে এইভাবে বুঝিয়েছেন:

'একজন প্রকৃত পুরোহিত পূজার সময়ে সর্বদা পূজাবেদীর কথা মনে রাখেন। ঠিক তেমনি করে প্রতিবার মঞ্চে যাবার সময়ে একজন প্রকৃত শিল্পীর মনে রাখা উচিত তার মঞ্চের কথা এবং ঠিক তেমনি ধারার প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হওয়া উচিত তাঁর মনে। যে অভিনেতার মনে তেমন অনুভূতির সৃষ্টি হয় না, তিনি কোনদিনই প্রকৃত শিল্পী হতে পারবেন না।"

দুই

সেবার একজন অভিনেতার কোন কেলেঙ্কারী নিয়ে থিয়েটারে খুব আলোড়ন হল। অভিনেতাটিকে দারুণভাবে ভর্ৎসনা করা হল এবং সতর্ক করে দেওয়া হল এই বলে যে ভবিষ্যতে এমন অমার্জনীয় অপরাধ আর ঘটলে তাকে থিয়েটার ছেড়ে চলে যেতে হবে।

গ্রীশার যেমন স্বভাব, এই ব্যাপারটা নিয়েও অনেক কিছু বলবার ছিল তার :

"আর কারো না হোক, আমার মত হচ্ছে যে অভিনেতার ব্যক্তিগত জীবনে হস্তক্ষেপ করবার কোন অধিকার কর্তৃপক্ষের নেই।"

অন্যেরা অনেকে টর্টসভকে এই বিষয়ে তাঁর মতামত ব্যাখ্যা করে বোঝাবার জন্যে অনুরোধ করল।

"ধরো, এক হাত দিয়ে তুমি যা সৃষ্টি করছ, অন্য হাত দিয়ে তা ভেঙে ফেলছ। এ ব্যাপারটা কি তোমাদের কাছে অযৌক্তিক বলে মনে হয় না? অথচ অনেক অভিনেতা ঠিক ঐ কাজটিই করে থাকেন। মঞ্চের ওপরে অবস্থানকালে তাঁরা তাঁদের সমস্ত প্রচেষ্টা দিয়ে সুন্দর এবং শিল্পীসুলভ ভাব পরিস্ফুটিত করবার প্রয়াস করে থাকেন, অথচ যে মুহূর্তে তাঁরা মঞ্চ থেকে বাইরে এলেন, তাঁদের আচারে আচরণে আর সেই ভাবটি নেই। এতক্ষণ ধরে যে ধারণা তাঁরা সৃষ্টি করেছিলেন নিজের সম্বন্ধে, সে যেন তাঁদের ভান মাত্র; মুহূর্ত পূর্বে যে দর্শককুল উচ্চ প্রশংসায় তাঁকে অভিনন্দিত করেছিলেন, এখন যেন সেই দর্শকের মোহভঙ্গ ঘটাবার জন্যে তিনি বদ্ধপরিকর। একবার এক খ্যাতনামা অভ্যাগত তারকা আমার যে কি মনো-বেদনার কারণ হয়ে দাঁড়িয়েছিলেন, সে কথা আমি জীবনে কখনও ভুলব না। আমি তাঁর নাম তোমাদের কাছে প্রকাশ করব না, কারণ তোমাদের চোখে আমি তাঁকে হেয় করতে চাই না।

"অবিস্মরণীয় এক অনুষ্ঠানে আমি একবার উপস্থিত ছিলাম। ঐ অভিনেতা আমার মনে যে গভীর রেখাপাত করেছিলেন, তারপরে একা একা বাড়ী ফিরে যেতে আমার ভাল লাগছিল না। মনে হচ্ছিল কারও সঙ্গে এ নিয়ে একটু আলোচনা করি। সুতরাং এক বন্ধুর সঙ্গে মিলে একটা রেস্তোরাঁতে গেলাম। গিয়ে যখন সেখানে আমরা খুব উত্তেজিত আলোচনায় মগ্ন, তখন অবাক, সেইখানে এসে উপস্থিত হলেন আমাদের সেই মহান প্রতিভা। আমরা আর নিজেদের ধরে রাখতে পারলাম না। এক দৌড়ে তাঁর কাছে গিয়ে আমাদের মনের সমস্ত আবেগের দরজা তাঁর সামনে উন্মুক্ত করে দিলাম। উনি রেস্তোরাঁর একটি পৃথক কক্ষে আমাদের খাবার জন্যে আমন্ত্রণ করে নিয়ে গেলেন এবং তারপর আমাদের চোখের সামনেই মদ্যপান করতে করতে একটা কদর্য পাশবিক অবস্থায় পৌঁছে গেলেন। তখন দেখি, তাঁর সেই সুকোমল মসৃণ বহিরাবরণের নীচে লুকিয়ে রয়েছে কী জঘন্য নীতিহীনতা, কী বাগাড়ম্বর, কী ছলনা, কী মূঢ় দাম্ভিকতা—সব মিলে আত্মপ্রচারের কী ইতরজনসুলভ অমার্জিত প্রয়াস তার ওপর ওঁর মদ্যপানের দামটা পর্যন্ত উনি মেটালেন না এবং ফলে এই অপ্রত্যাশিত ঋণ মেটাতে আমার অনেক দিন সময় লেগেছিল। আর আমাদের সুখের মধ্যে হল কি, না মস্ত

চিৎকাররত আমাদের সেই নিমন্ত্রণকর্তাকে ধরাধরি করে তাঁর হোটেলে পৌঁছে দেবার সুযোগটুকু আমরা পেলাম।

"এবার ঐ প্রতিভাবান অভিনেতার সম্বন্ধে ভাল এবং মন্দ যত ধারণা আমাদের হল, সেগুলো সব একত্র কর, করে তার ফলাফল উপলব্ধি করবার চেষ্টা করে দেখ।"

"শ্যাম্পেন খেলে যে হেঁচকি ওঠে বোধ হয় তারই মত," পল হাসতে হাসতে বলে উঠল।

"তোমরা যখন বড় অভিনেতা হবে, তখন যেন কখনও এমন ব্যবহার কোরো না," বললেন টর্টসভ।

"অভিনেতা যখন একেবারে তাঁর ঘরের মধ্যে, একেবারে অতি ঘনিষ্ট পরিবেশের মধ্যে, কেবলমাত্র তখনই তিনি নিজেকে একটু আলগা করতে পারেন। কেননা মঞ্চের ওপরে যবনিকা নেমে এলেই তো তাঁর ভূমিকা শেষ হয়ে যায় না। তাঁর নিত্যকার জীবনে তিনি যে যা কিছু সুন্দর, তারই পতাকাবাহী। না হলে, তিনি নিজে যা গড়বার চেষ্টা করছেন, নিজেই যে তা ধ্বংস করে ফেলবেন। শিল্পসেবক জীবনে সুরু থেকেই এই কথাটি মনে রেখ তোমরা, মনে রেখে নিজেদের এক পবিত্র উদ্দেশ্যসাধনের জন্যে তৈরী করে রেখ। নিজেদের মধ্যে আত্মসংযম অভ্যাস কোরো কারণ তোমরা জনসাধারণের ভৃত্য তোমাদের কাজ মর্ত্যলোকে সেই বাণী বহন করে আনা, যে বাণী সুন্দর, মহান, যে বাণী মানব-হৃদয়কে ঊর্ধ্বলোকে নিয়ে যেতে সক্ষম।

"অভিনেতা এসেছেন শিল্পকে সেবা করতে, এসে জড়িয়ে পড়েছেন এক বিশাল জটিল সংগঠনের মধ্যে, যার নাম থিয়েটার। থিয়েটারের প্রতীকে থিয়েটারের ছাপ অঙ্গে গ্রহণ করে হাজার দর্শকের সামনে প্রতিদিন তিনি প্রতিনিধিত্ব করছেন থিয়েটারেরই। যে প্রতিষ্ঠানের তিনি একটি অংশ, লাখো মানুষ সেই প্রতিষ্ঠানে তাঁর কার্যকলাপের সংবাদ পাঠ করছে প্রতিদিন। তাঁর থিয়েটারের সঙ্গে তাঁর নিজের নাম নিবিড়ভাবে জড়িয়ে গেছে সে দুটিকে যেন আলাদা করে ভাবা যায় না। তাঁর পারিবারিক নাম আর তাঁর থিয়েটারের নাম এ দুইই তাঁর নিজ নামের অঙ্গাঙ্গী। জনতার দৃষ্টিতে, ধারণায় তাঁর শিল্পীজীবন ও ব্যক্তিজীবন একেবারে মিলে মিশে একাকার। তাই যে কোন থিয়েটারের যে কোন অভিনেতা যদি এমন কিছু করে বসেন যা অন্যায়, যা অপরাধের, যদি জড়িয়ে পড়েন কোন কেলেঙ্কারীতে, তাহলে যেমন করেই তিনি তা অস্বীকার করুন না কেন অথবা সংবাদপত্রে তাঁর কৃতকর্মের যে ব্যাখ্যাই প্রকাশিত হোক না কেন, তাঁর থিয়েটারের অঙ্গে তিনি যে কলঙ্ক লেপন করলেন তা আর কখনও তিনি মুছে ফেলতে পারবেন না। এবং এই কারণে কি মঞ্চজীবনে, কি ব্যক্তিজীবনে, অভিনেতাকে সর্বদাই তাঁর সুনামটি সযত্নে রক্ষা করে করে চলতে হয়।"

তিন

"থিয়েটারে শৃংখলা এবং সুস্থ আবহাওয়া প্রবাহিত রাখার একটা উপায় হল যে মানুষগুলি থিয়েটারের কাজ পরিচালনার জন্যে নিযুক্ত হয়েছেন, তাঁদের কর্তৃত্ব মেনে চলা।

"তাঁদের নির্বাচিত বা নিযুক্ত করবার আগে পর্যন্ত প্রার্থীর উপযুক্ততা নিয়ে তোমরা আলোচনা করতে পার, সমালোচনা করতে পার বা প্রতিবাদ করতে পার, কিন্তু কেউ একবার নেতৃত্বের বা কার্যাধ্যক্ষের পদে নিযুক্ত হয়ে গেলে তখন তোমাদের কাজ হবে তাঁকে সকল রকমে সমর্থন জানানো। সামগ্রিকভাবে সকলের ভালোর জন্যে এটাই হবে উচিত কাজ। কার্যাধ্যক্ষ যতই দুর্বল প্রকৃতির হবেন, ততই দৃঢ় হওয়া উচিত তাঁর প্রতি তোমাদের সমর্থন। কারণ থিয়েটারে যদি তাঁর কোন কর্তৃত্ব না থাকে তাহলে দলের মূল কর্মশক্তি জড়ত্ব প্রাপ্ত হবে। দলের যৌথ ক্রিয়াকর্ম কোথায় গিয়ে দাঁড়ায় যদি সেইদলে কাজ সুরু করার মত, কাজ ঠেলে এগিয়ে নিয়ে যাবার মত, কাজ পরিচালনা করবার মত কোন নেতা না থাকে? যাঁকে আমরা উচ্চাসনে বসিয়েছি, তাঁকেই আবার তাচ্ছিল্য করতে, অপমান করতে আমরা ভালবাসি। কিম্বা প্রতিভাবান কোন মানুষ যখন আমাদের চেয়ে অনেক উঁচুতে উঠে যায় তখন আমাদের গলার সমস্ত শক্তি দিয়ে প্রাণপণ চিৎকারে তাকে বলি: আমাদেরই সামনে দিয়ে মই বেয়ে উঠে কী স্পর্ধায় তুমি মাথা তুলে আছ আমাদের চেয়ে উঁচুতে! এমনি করে কত না প্রতিভা, কত না শক্তি বিনষ্ট হয়েছে অকালে! সমস্ত বাধা তুচ্ছ করে সকলের স্বীকৃতি এবং প্রশংসা অর্জন করতে পেরেছে, এমন লোকের সংখ্যা তো খুবই অল্প। সব মিলিয়ে ভাগ্যবান তো সেই বেহায়া প্রকৃতির মানুষরাই যারা নির্লজ্জের মতো প্রভুগিরি চালাতে পারে আমাদের ওপরে। আমরা তাদের বিরুদ্ধে মনে মনে গর্জাই অথচ তাদের সহ্য করি কারণ আমাদের নিজেদের মধ্যে একটা ঐক্যমতে আমরা পৌঁছোতে পারি না এবং কারণ যারা আমাদের ভয় দেখিয়ে শাসন করে তাদের বিতাড়িত করতে আমরা সাহস পাই না।

"সামান্য কয়েকটি ব্যতিক্রম বাদ দিলে বেশীর ভাগ থিয়েটারেই এর সুস্পষ্ট উদাহরণ খুঁজে পাওয়া যাবে। অভিনেতাদের মধ্যে, পরিচালকদের প্রাধান্য পাবার লড়াই, একের সাফল্যে অন্যের ঈর্ষা, বেতনের পার্থক্যে এবং চরিত্রবন্টনের পার্থক্যে অনুসৃত বিভেদনীতি—এর সমস্তই আমাদের লাইনে পরিপূর্ণভাবে ক্ষতিকর হয়েও বিরাজমান। আমাদের উচ্চাকাঙ্ক্ষা, ঈর্ষা, গোপন চক্রান্ত, সব

কিছুই আমরা আচ্ছাদিত রাখি 'স্বাস্থ্যকর প্রতিযোগিতা' প্রভৃতি আড়ম্বরপূর্ণ বিশেষণের আড়ালে, অথচ আমাদের চারপাশের আবহাওয়া বিষাক্ত হতে থাকে আড়ালে-নিন্দার দূষিত বাষ্পে।

"প্রতিযোগিতার সম্মুখীন হবার ভয়ে এবং আপন আপন নীচতার জন্যে, ঈর্ষাপরায়ণ অভিনেতারা নবাগতকে নিজেদের মধ্যে গ্রহণ করে থাকে একেবারে সঙ্গীন উঁচিয়ে। নবাগত যদি সেই পরীক্ষায় উতরে যায় তবে সে সৌভাগ্যবান। অথচ কতজন তা পারে, আর কতজন ভয় পেয়ে আত্মবিশ্বাস হারিয়ে নীচে নেমে যায়, তার খোঁজ কে রাখে?

"ভেবে দেখ, এই মনোভাবের সঙ্গে পশু মনোবৃত্তির পার্থক্য কত কম!

"একবার যখন এক মফঃস্বল শহরের এক বাড়ীর ব্যালকনিতে আমি বসেছিলাম, তখন কয়েকটি কুকুরকে লক্ষ্য করার সুযোগ আমার হয়েছিল। তাদের নিজেদের মধ্যে কতকগুলোনিয়ম আছে, কতকগুলো সীমারেখা আছে, যা তারা কঠোরভাবে মেনে চলে। যদি কোন বাহিরাগত একটা নতুন এলাকার মধ্যে গিয়ে পড়ে তাহলে তার ভাগ্যে জোটে সেই এলাকার কুকুরদের সম্মিলিত আক্রমণ। সেখানে সে যদি নিজের বাহাদুরি ঠিকমত দেখাতে পারে, তাহলে ঐ স্থানের কুকুরদের কাছ থেকে সে স্বীকৃতি পায় এবং যে এলাকায় পূর্বে সে ছিল বহিরাগত, সেই এলাকায় সে গৃহীত হয়। আর তা না হলে আহত এবং ক্ষতবিক্ষত অবস্থায় আপন জাতের প্রাণীদের এলাকা ছেড়ে লেজ গুটিয়ে তাকে পালিয়ে যেতে হয়।

"এবং দুঃখের বিষয় এই যে, এমনি বর্বর মনস্তত্ত্বই আমাদের অধিকাংশ থিয়েটার জুড়ে আছে, এর মধ্যে ব্যতিক্রম মাত্র অল্প কয়েকটি, এবং এই প্রকারের মনোভাবকে অবশ্যই ধ্বংস করা প্রয়োজন। এই মনোভাব কেবল নতুনদের মধ্যেই নয়, পুরানো যারা তাদের মধ্যেও আছে। দুজন এমন বড় অভিনেত্রীর কথা আমি শুনেছি যাঁরা কেবল মঞ্চের বাইরে নয় মঞ্চে অভিনয় করার সময়ও নিজেদের মধ্যে এমন কামড়াকামড়ি করতেন যা দেখলে মেছোবাজারের মেছুনিরাও লজ্জা পাবে। দুজন প্রতিভাবান অভিনেতাকে আমি দেখেছি, তাঁরা দুজনে একসঙ্গে বা এক উইংস কিম্বা একই দরজা দিয়ে মঞ্চে প্রবেশ করতে অস্বীকার করতেন। দুজন এমন অভিনেতা ও অভিনেত্রীর কথা আমি জেনেছি, বছরের পর বছর পরস্পরের বিপরীত চরিত্রে অভিনয় করেও যাঁদের পরস্পরের মধ্যে বাক্যালাপটুকুও ছিল না। মহড়ার সময়ে একজন তৃতীয় ব্যক্তির মাধ্যমে তাঁরা পরস্পরের সঙ্গে কথা বলার কাজটা কোনরকমে চালিয়ে নিতেন। পরিচালককে হয়ত অভিনেতাটি বললেন: 'ওঁকে বলে দিন যে উনি মূর্খের মত কথা বলছেন,' আর উত্তরে অভিনেত্রী বলে উঠলেন: 'ওঁকে বলুন উনি বর্বর চাষার মত অভিনয় করেছেন'।

"কেন এমন হয়? যে সুন্দর শিল্প এমন প্রতিভাবান মানুষেরা নিজেরা

সৃষ্টি করেছেন, কেন তা আবার এমনি করে নিজের হাতে ভেঙে দেন? সেতো শুধু তুচ্ছ ব্যক্তিগত অহংবোধ, তুচ্ছ অপমান এবং সামান্য ভুল বোঝাবুঝির জন্যে?

"এই নিমজ্জনের ভেতর থেকে যদি সময়মত বেরিয়ে না আসতে পারে কোন অভিনেতা, তাহলে পরিণামে তাকে গভীর আত্মহননের মধ্যে ডুবে যেতে হবে। আমি আশা করি এই উদাহরণগুলোকে তোমাদের প্রতি উচ্চারিত সতর্কবাণী হিসেবে যথেষ্ট বলে তোমরা গ্রহণ করবে।"

চার

এখন ধর সযত্নে প্রস্তুত করা কোন নাট্য প্রযোজনার মধ্যে কোন একজন অভিনেতা মূল অনুষ্ঠান থেকে এতদূরে সরে গেল যে তাঁর অভিনয় হল একেবারে গতানুগতিক, যান্ত্রিক এবং নিষ্প্রাণ। তাঁর কি এমনটা করবার কোন অধিকার আছে? সমগ্র নাট্যাভিনয়ের তিনি তো একাই অভিনেতা নন বা সম্পূর্ণ কাজের জন্যে তিনি একাই দায়ী নন। এমনি ধারার কাজে তো সকলের 'তরে সকলে আমরা, প্রত্যেকে মোরা পরের তরে,' এই নীতি। দায়িত্ব এখানে পারস্পরিক, এবং তাই যেই সে দায়িত্ব পালন না করে তাকে বিশ্বাসঘাতক বলে চিহ্নিত করে তার নিন্দা করা উচিত।

"অসামান্য একক প্রতিভার প্রতি আমার অসাধারণ শ্রদ্ধা থাকা সত্বেও তারকা প্রথা আমি সমর্থন করি না। আমাদের শিল্পের মূল ভিত্তি হল যৌথ প্রচেষ্টা। তার জন্য প্রয়োজন অভিনয়ের ঐকতান; এবং সেই ঐকতানে যে বাধা ঘটায় সে কেবল তার নিজের সহকর্মীর প্রতিই অপরাধ করছে না, অপরাধ করছে সেই শিল্পের প্রতি যার সেবা করবার জন্যেই সে থিয়েটারে এসেছে।

পাঁচ

থিয়েটারের নিয়মিত অভিনেতারা যে ঘরটিতে বন্ধুদের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন মঞ্চের পেছনদিককার তেমনি একটা সাজঘরে আমাদের ক্লাসের মহড়ার জন্যে বসার কথা। ওঁদের সামনে নিজেদের পাছে হেয় প্রতিপন্ন করে বসি তাই আমরা রাখামানভকে জিজ্ঞাসা করে জানতে চাইলাম কেমন আচরণ, কেমন অভিনয় করাটা সেখানে আমাদের পক্ষে উচিত কাজ হবে।

আশ্চর্য হয়ে দেখলাম যে আমাদের কথার জবাব দেবার জন্যে পরিচালক নিজেই এগিয়ে এলেন। বললেন যে, মহড়া সম্পর্কে আমাদের আন্তরিকতা দেখে উনি অভিভূত হয়েছেন।

"কি তোমাদের করা উচিত বা কেমনভাবে তোমাদের চলা উচিত তা তোমরা সঠিকভাবেই বুঝতে পারবে যদি এই কথাটি মনে রাখতে পার সর্বদা যে, থিয়েটার হল একটি যৌথ কর্মপ্রচেষ্টা। একসঙ্গে মিলে তোমরা নাট্যাভিনয় করবে, অভিনয়কালে একে অপরকে সাহায্য করবে, প্রত্যেকে পরস্পরের প্রতি নির্ভরশীল হবে। আর পরিচালিত হবে কেবল একটি মানুষের দ্বারা, যিনি তোমাদের নাট্য নির্দেশক।

"কাজে যদি শৃঙ্খলা থাকে, কাজের বণ্টন যদি সঠিক হয়, তাহলে তোমাদের যৌথপ্রচেষ্টা হবে আনন্দদায়ক এবং ফলপ্রসূ, কারণ পারস্পরিক সহায়তা দিয়ে তা তৈরী। কিন্তু তার বদলে কাজের পরিবেশ যদি হয় বিশৃঙ্খল, ত্রুটিপূর্ণ, তাহলে তোমাদের সেই যৌথ প্রচেষ্টাই নির্যাতন গৃহের পরিবেশের মত কষ্টদায়ক হয়ে উঠতে পারে যে, পরিবেশে একজন আর একজনের সঙ্গে ধাক্কাধাক্কি করছে, সে আবার আর একজনকে ঠেলে নিয়ে বেড়াচ্ছে, এইরকম। অতএব এটা পরিষ্কার যে তোমাদের অবশ্য কর্তব্য হল শৃঙ্খলা সৃষ্টি করা এবং শৃংখলার সমর্থন করা।"

"কেমন করে আমরা সমর্থন করব?"

"প্রথমত, সকলে সময়মত থিয়েটারে উপস্থিত হবে। উপস্থিত হবে মহড়ার জন্য নির্দিষ্ট সময়ের আধঘণ্টা অথবা পনের মিনিট আগে। তাতে অভ্যন্তরীণ প্রস্তুতির জন্য যা যা করা দরকার তা করবার সময়টা পাবে।

"যদি একজনও দেরী করে ফেলে, তাহলে অন্য সকলের কাজই উলটপালট হয়ে যায়। আর যদি সকলেরই দেরী হয়, তাহলে তোমাদের কাজের সময়টাই চলে যায় অপেক্ষা করতে করতে। অভিনেতার অবস্থা তখন হয় উদ্‌ভ্রান্ত এবং সে অবস্থায় সে কাজ করতে অপারক হয়ে ওঠে। কিন্তু তা না হয়ে যদি যৌথ দায়িত্বের প্রতি সঠিক মনোভাব সকলের মধ্যেই থাকে, যদি সকলে সমানভাবে প্রস্তুত হয়ে মহড়ায় আসে, তাহলে সকলে মিলে একটা চমৎকার আবহাওয়ার সৃষ্টি হতে পারে, যে আবহাওয়ায় সকলেই উৎসাহের সঙ্গে কাজ করতে পারবে। তখন সেই পরিবেশে, সকলে সকলকে সাহায্য করছে, এই অবস্থায় চতুর্দিকে ব্যস্ততার বেশ একটি গুনগুনানির অনুরণন অনুভব করতে পারা যায়।

"প্রতিটি পৃথক মহড়ায় পৃথক উদ্দেশ্যের প্রতি তোমাদের সঠিক মনোভাব থাকা উচিত—এই কথাটাও অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ।

"অভিনেতাদের একটা বড় অংশেরই মহড়ার প্রতি মনোভাবের সম্পর্কে ভুল

ধারণা আছে। তাঁরা বিশ্বাস কারন যে কেবলমাত্র মহড়ার সময়েই কাজ করে, পরিশ্রম করে বাড়ীতে বাকী সময় অলসভাবে বসে কাটানো যায়।

"অথচ এই ধারণাটা একেবারেই ঠিক নয়। মহড়ার সময় সমস্যাটা পরিষ্কার হয় এবং অভিনেতাকে বাড়াতেই তা নিয়ে সত্যিকার কাজ করতে হয়। তাই যে সব অভিনেতা মহড়ার সময়ে বাড়ীর কাজের নোট না নিয়ে অবসর সময়টা বক্‌বক্‌ করে কাটায় তাদের কাজে আমার কোনও আস্থা নেই।

"ওরা দেখাতে চায় যে নোট না নিয়েই ওরা সব কিছু মনে রাখতে পারে ঠিকমত। কী কাণ্ডজ্ঞানহীন চিন্তা! প্রথমত:, ওরা মনে করে আমি একথা জানি না যে নাট্যপরিচালককে ছোট বড় নানান্‌ খুঁটিনাটি এত বেশী সংখ্যক নির্দেশ দিতে হয় অভিনেতাদের যে, কোন অভিনেতার পক্ষেই তা পুরোপুরি মনে রাখা সম্ভব নয়। আর দ্বিতীয়ত:, ওরা খেয়াল রাখে না যে ওরা বাস্তব ঘটনা নিয়ে কারবার করছে না, করছে ওদের অনুভূতি নিয়ে, যা আবার গুদামজাত করা আছে ওদের আবেগ-স্মৃতির ভাণ্ডারে। সেই অনুভূতিকে ভালো করে বুঝতে হলে, উপলব্ধি করতে হলে অভিনেতাকে তার উপযুক্ত সঠিক সংলাপটি গ্রহণ করতে হবে, গ্রহণ করতে হবে সঠিক অভিব্যক্তি, উপযুক্ত উদাহরণ, সঠিক বিবরণ, এবং তবেই এই সবের সাহায্যে সে আলোচ্য সঠিক মানসিক আবেগটিকে সঞ্চারিত করতে সক্ষম হবে নিজের মধ্যে।

"তাই বাড়ীতে তাকে এ নিয়ে চিন্তা করতে হবে এবং তবেই সে তার অন্তরের মধ্যে সেই অনুভূতিকে আবার খুঁজে পাবে, পেয়ে তাকে আবার নিজের মধ্যে থেকে বার করে নিয়ে আসতে পারবে। কাজটি অতি অসাধারণ কষ্টসাধ্য কাজ। এই কাজ ঠিকমত করতে হলে নিজের বাড়ীতে চিন্তারত অবস্থায় এবং মহড়ার সময়ে যখন অভিনেতা নাট্য নির্দেশকের কাছে তাঁর নির্দেশনা গ্রহণ করছে, এই উভয় অবস্থাতেই গভীর মনঃসংযোগ করা দরকার।

"আমরা নাট্য নির্দেশকেরা ভাল করেই জানি অমনোযোগী অভিনেতার ওপরে কতখানি বিশ্বাস স্থাপন করা যায়। কারণ আমাদেরই তো তাদের প্রতি একই নির্দেশনা বার বার করে উচ্চারণ করতে হয়ে থাকে।

"যৌথ ক্রিয়ার প্রতি কোন কোন ব্যক্তির এমনি ধারার মানাভাব—যৌথ ক্রিয়ার অগ্রগতিকে ব্যাহত করে। একজনের জন্যে তো দশজন অপেক্ষা করতে পারে না। এই কথাটি তোমাদের মনে রাখা দরকার। কাজে কাজেই তোমরা প্রত্যেকে নিজের নিজের মধ্যে উপযুক্ত শৃংখলাবোধ তৈরী করবে। এই শৃংখলাবোধই তোমাদের প্রতিটি মহড়ার আগে বাড়ীতে অগ্রিম প্রস্তুতি করতে বাধ্য করে তুলবে। নাট্যনির্দেশককে যদি এক কথা দুবার বলতে হয়, মনে রেখো, দলের সামনে সেটা নিজের খুব লজ্জার কথা, আত্মসত্যহীনতার কথা। নাট্যনির্দেশকের

মন্তব্যগুলি ভুলে যাবার কোন অধিকার তোমাদের নেই। হয়ত সব নির্দেশই একেবারে তোমরা বুঝতে পারলে না, অথবা ঠিকমত অনুধাবন করবার জন্য তোমাকে আবার শুনতে হল, এমন তো হতে পারেই। কিন্তু তাঁর নির্দেশ এ কান দিয়ে শুনে ও কান দিয়ে বার করে দেবে, এমনটা আর কখনও হতে দেওয়া চলে না। এ হল থিয়েটারের সকল কর্মীদের বিরুদ্ধেই অপরাধ।

"তাই এমন অসদাচারণ যাতে না ঘটতে পারে সেজন্যে নাটকের নিজের অংশটি নিয়ে ঘরে বসে কেমন করে পৃথকভাবে কাজ করতে হয় সে সম্বন্ধে নিজে নিজে শিক্ষা গ্রহণ করবে। ব্যাপারটা খুব সোজা নয়, এবং নয় বলেই এখানে ট্রেনিংএ থাকতে থাকতেই এমনি খুঁটিয়ে কাজ করবার অভ্যাসটা করে ফেলা দরকার। এখানে খুঁটিয়ে সব কিছু করার জন্যে যে সময় দরকার তা আমি দিতে পারব। কিন্তু মহড়ার সময়ে তা আর সম্ভব হবে না, কারণ তাহলে মহড়া হয়ে উঠবে অনুশীলনের ক্লাস। মঞ্চে তোমাদের ওপরে দাবী হল আরও কঠোর, এই শিক্ষাগৃহের থেকেও কঠোর। এই কথাটি মনে রেখে নিজেদের ঠিক সেই মত প্রস্তুত করে তুলতে হবে তোমাদের।"

ছয়

"কেমন করে একজন গায়ক, বা পিয়ানোবাদক বা নৃত্যশিল্পীর দিন সুরু হয়?" আজ ক্লাসের সুরুতেই টর্টসভ এই কথা জিজ্ঞাসা করলেন।

"তিনি নির্দিষ্ট সময়মত শয্যা ত্যাগ করেন, স্নান করেন, পোশাক-পরিচ্ছদ পরেন এবং তারপর তাঁর অনুশীলন সুরু করেন। গায়ক তাঁর গলা সাধেন, পিয়ানোবাদক পিয়ানোয় তাঁর হাত চালান। নৃত্যশিল্পী তাড়াতাড়ি তাঁর নৃত্যশালায় চলে গিয়ে নিজের পেশীগুলো সচল রাখার জন্য নৃত্যানুশীলন সুরু করেন। দিনের পর দিন কি শীত কি গ্রীষ্ম, এমনিধারা চলতে থাকে তাঁদের কাজ। এর থেকে একটা দিন বাদ গেলে সেই দিনটা গেল। শিল্পীর শিল্পসৃষ্টির গোনা দিনগুলোর থেকে একটা দিন খসে পড়ল।

"টলস্টয়, চেখফ্ ও অন্যান্য মহান শিল্পীরা প্রতিদিন বাঁধাধরা নির্দিষ্ট সময়ে লিখতে বসাটা অত্যাবশ্যকীয় বলে মনে করতেন। প্রতিদিন উপন্যাস বা ছোট গল্প অথবা নাটক না লিখলেও অন্তত বসে ডায়েরীতে নিজের নিজের চিন্তাধারা বা পর্যবেক্ষণ লিপিবদ্ধ করে রাখতেন। তাঁদের প্রকৃত উদ্দেশ্য হল দিনের পর দিন মানুষের মনের সূক্ষ্ম অনুভূতিকে সূক্ষ্ম চিন্তাধারাকে রূপ দেবার সূক্ষ্ম তিসূক্ষ্ম জটিল পদ্ধতির চর্চা করে যাওয়া। চর্চা করে যাওয়া সেই চিন্তাধারার, বা আবেগের বহিঃপ্রকাশের রূপায়ণের পদ্ধতির।

"যে কোনও শিল্পীকে জিজ্ঞাসা করে দেখ, তিনি এই একই উত্তর দেবেন।

"আবার এও সব নয়: আমি এক সার্জনকে জানি (সার্জারী ও একটা শিল্প) যিনি তাঁর অবসর সময়ের বেশীর ভাগই জ্যাকস্ট্র নামের এক খেলা খেলে কাটাতেন, যে খেলায় ছুটো স্ট্র একটা গাদার মধ্যে ফেলে, তারপর কোনটাকে না সরিয়ে বা নাড়িয়ে একটা একটা করে তুলে আনতে হয় গাদার মধ্যে থেকে। চায়ের পর যখন তিনি গল্প করেন বসে, তখন অনেকগুলো ছোট ছোট কাঠির তলা থেকে কোন কিছু তুলে বার করতে থাকেন নিজের হাতটিকে অভ্যস্ত রাখার জন্যে।

"অথচ কেবলমাত্র অভিনেতারাই শয্যাত্যাগ, পোষাক পরিধান, জলখাবার খাওয়া ইত্যাদি হয়ে যাবার পর এক দৌড়ে বাইরে চলে যান রাস্তায়, কিম্বা বন্ধুদের বাড়ী যান আড্ডা মারতে কিম্বা অন্যান্য ব্যক্তিগত টুকিটাকি কাজ করেন, কারণ এই সময়টা নাকি তাঁর অবসর সময়।

"হতে পারে তাঁর অবসর সময়। কিন্তু গায়ক বা কনসার্ট-পিয়ানোবাদক বা নৃত্য শিল্পীর তো সেই সময়ও নেই। তাঁদের ত আবার মহড়াও আছে অনুষ্ঠানও আছে।

"তা সত্ত্বেও যে অভিনেতা তাঁর বাড়ীর কাজে সর্বদা অবহেলা করেন, তাঁকেই কেবল বলতে শোনা যায়, 'সময় নেই, সময় নেই'।

"কী করুণ অবস্থা! আমি আগেই বলেছি অন্যান্য যে কোনও শিল্পীর থেকে অভিনেতার বেশী করে প্রয়োজন বাড়ীর কাজ করা। গায়কের কাজ যখন তাঁর স্বরধ্বনি এবং শ্বাস-প্রশ্বাস নিয়ে, নৃত্যবিদের কাজ তাঁর অঙ্গ সঞ্চালন নিয়ে, পিয়ানোবাদকের কাজ তাঁর হাত নিয়ে বা যন্ত্রবিদের কাজ তাঁর শ্বাস প্রশ্বাস বা ঠোঁট ব্যবহারের টেকনিক নিয়ে, তখন অভিনেতার কাজ তাঁর হস্তপদ, তাঁর চোখ, তাঁর সর্বাঙ্গের নমনীয়তা, তাঁর ছন্দ, তাঁর গতিময়তা এবং এই নাট্য বিদ্যালয়ে যা শিখছ, তার সব কিছু নিয়ে। এই সব অনুশীলন ক্রমশ একটা স্তরে পৌঁছে তারপর থেমে পড়লে চলে না, শিল্পীকে জীবনভোর চালিয়ে যেতে হয় এই সব কাজ। এবং যত তোমাদের বয়েস হবে, ততই তোমরা তোমাদের টেকনিককে আরও সূচ্যগ্র করে তোলার প্রয়োজন অনুভব করবে এবং ফলত নিয়মিত কাজ করার বা অভ্যাস করার রুটিন তোমাদের মেনে চলতে হবে।

"তবে অভিনেতার যদি 'সময় না থাকে' তাহলে খুব ভাল হল তো তার অভিনয় ক্ষমতা একই জায়গায় থেমে রইল, আর মঞ্চের দিকে গেল তো নেমেই গেল একেবারে নিম্নস্তরে। কারণ সেই অভিনয়-ক্ষমতার জন্ম চিন্তাহীনতার থেকে, সত্যবোধহীন যান্ত্রিক মহড়ার থেকে অথবা কদর্যভাবে প্রস্তুত করা মঞ্চাবতরণ থেকে।

"অন্তত যে অভিনেতা সময় নেই বলে সব সময়ে অভিযোগ করে থাকে বা যারা দ্বিতীয় বা তৃতীয় স্তরের চরিত্রে অভিনয় করে থাকে অন্যান্য বিভিন্ন পেশার শিল্পীদের চেয়ে তাদেরই হাতে কিন্তু বেশী সময়।

"অভিনয়ের তালিকাটা একবার দেখ। ধর একজন অভিনেতার কথা, যে মনে কর জার ফিওডোর নাটকে জনতার দৃশ্যে অভিনয় করে। তাকে ৭'৩০ মিনিটের মধ্যে প্রস্তুত হতে হবে। দ্বিতীয় দৃশ্যে (বোরিসের সঙ্গে শুস্‌কীর বোঝা-পড়ার দৃশ্যে) তার প্রবেশ। তারপর আছে বিরতি। বিরতির সবটাই মেক আপ আর পোশাক পরিবর্তনের জন্যে দরকার হয় না। কখনই নয়। বেশীর ভাগ অভিনেতাদেরই মেক-আপ এক থাকে, পরিবর্তন হয় শুধু বাইরের পরিচ্ছদের। ধরে নেওয়া যাক যে পনের মিনিট বিরতির মধ্যে দশ মিনিট সময়ই এতে লাগল।

"তারপর আছে বাগানের ছোট দৃশ্য, তারপর মিনিট দুই অপেক্ষা, তারপর জারের কক্ষের সুদীর্ঘ দৃশ্যটি। কমপক্ষে আধ ঘণ্টা দৃশ্যটি চলে। কাজে কাজেই বিরতির সঙ্গে সেটা যোগ করলে হল পঁয়ত্রিশ আর দশ—পঁয়তাল্লিশ মিনিট।

"তারপর আসবে অন্যান্য দৃশ্য। সেগুলো সময়ত হিসেব করে তোমরা নিজেরাই যোগ করে ফেলতে পার।

"আমাদের যে সব বন্ধু জনতার দৃশ্যে অভিনয় করবে তাদের পক্ষের ব্যাপারটা হল মোটেমাটে এই। এর ওপর আবার এমন কিছু অভিনেতা আছে যারা কোন একটা টুকরো বা একটা ঘটনার চরিত্রে অভিনয় করে। সে ঘটনাটি যেই সমাপ্ত হয়ে গেল, সন্ধের বাকী সময়টা হয় তার একেবারে ছুটি, আর না হয় একেবারে শেষ অংকে কোন একটা দৃশ্যে প্রবেশ করার জন্যে তাকে পরম বিরক্তি নিয়ে ড্রেসিংরুমে এদিক ওদিক ঘুরে ফিরে অপেক্ষা করতে হয়।

"জার ফিয়োডোরর মত বিশাল এবং জটিল নাটকের অভিনয়ে অভিনেতারা কেমন করে তাদের সময় বণ্টন করে এই হল তার উদাহরণ।

"আর এমন অনেক অভিনেতাও তো আছে ঐ বিশেষ সন্ধ্যাটিতে যাদের কোন্ কাজ নেই। তাদের সেদিনটা একেবারেই ছুটি এবং তারা তো বাজে কাজেই সময় কাটায়। এটাও লক্ষণীয়।

"এতো গেল সন্ধেবেলার কথা। দিনের বেলাকার মহড়ার সময়ে কি হয়? কোন সময় থিয়েটার, যেমন আমাদের থিয়েটারে, বেলা এগারটা কি বারটা হল মহড়ার কোন। সেই সময় পর্যন্ত অভিনেতারা স্বাধীন। এবং আমাদের জীবনের বৈশিষ্ট্যের কথা চিন্তা করে দেখলে এই সময়টা তার দরকার। কেননা অভিনেতার কাজ শেষ হয় দেরীতে, এবং কাজের শেষে পুরোপুরি শান্ত হয়ে নিয়ে তারপর ঘুমোতে যেতে তার বেশ দেরী হয়ে যায়। রাত্রে যখন শহরের অধিকাংশ মানুষই

সুখসুপ্ত, তখন হয়ত কোন অভিনেতা কোন ট্রাজেডীর অতি জটিল শেষ অংকের অভিনয় করে চলেছে। যখন সে বাড়ী ফিরে এল তখন নতুন যে পার্টিটির জন্যে সে প্রস্তুত হতে যাচ্ছে, রাত্রির গভীর নিস্তব্ধতার সুযোগ নিয়ে খানিকটা সময় হয়ত সেই পার্টের প্রতি মনঃসংযোগ করল।

"সুতরাং পরের দিন সকালে যখন অন্য সকলেই যার যার বিছানা ছেড়ে উঠে পড়েছে এবং সকলে যখন যে যার কর্মরত, সারারাত স্নায়ুর ওপরে ধাক্কা সহ্য করার পর তখনও পর্যন্ত যে অভিনেতাকে বিছানায় শুয়ে ঘুমোতে দেখা যাবে, এতে আর আশ্চর্য কি?

"বোধ হয় সারারাত মাতলামি করে ঘুমোচ্ছে—এমনি ধারার মন্তব্য আমাদের শুনতে হয় অনেকেরই কাছে।

"আবার এমন থিয়েটার আছে যেখানে নিয়ম শৃংখলা খুব কড়া, যেখানে অভিনেতাদের রাখা হয় সব সময়ে প্রস্তুত, একপায়ে খাড়া অবস্থায়। সেই সব জায়গায় হয়ত সকাল ৯টার সময় থাকে মহড়া (হয়ত আগের রাত্রি ১১টায় একটা সেক্সপীয়েরের ট্রাজেডী অভিনয় করার পরেও)।

"এমনি ধারার থিয়েটারে, যেখানে মানুষ তার সংগঠনের জন্যে গর্বিত যেখানে তাদের অভিনেতাদের দিকটা একবারও ভেবে দেখা হয় না, এবং তাদের দিক থেকে সেটাও ঠিক। কারণ ঐ থিয়েটারের অভিনেতা খুব আরামের সঙ্গে দিনে তিনবার করে ম'রে, পরে আবার সকালবেলাতেই তিনটে করে বিভিন্ন নাটকের মহড়া দিতে পারে।

"'ট্রা-লা-লা···বুম্, বুম···' প্রধান চরিত্রের অভিনেত্রী কোন এক দৃশ্যে তার সঙ্গীর উদ্দেশ্যে উচ্চারণ করে নীচু গলায়, করে আবার বলে: 'আমি সোফার দিকে এগিয়ে গেলাম, গিয়ে বসলাম!'

"উত্তরে প্রধান চরিত্রের অভিনেতা বলে অর্ধনমিতস্বরে: 'ট্রা-লা-লা-লা··· বুম, বুম···' ইত্যাদি, এবং তারপর: 'আমি সোফার কাছে যাই, এক হাঁটু ভেঙে বসি তারপর তোমার হস্তচুম্বন করি।'"

"প্রায়ই এমনটা ঘটে যে আমরা হয়ত দুপুরে মহড়া দিতে যাচ্ছি, এমন সময়ে দেখা হল ঐ অন্য থিয়েটারের একজন অভিনেতার সঙ্গে,—সে হয়ত মহড়া শেষ করে তখন একটু ঘুরছে এদিক-ওদিকে।

"'চললে কোথায়?' সে হয়ত জিজ্ঞাসা করল। 'মহড়া আছে।' 'কি? এই দুপুরে! এত দেরীতে!' সে বিস্ময়ে চিৎকার করে ওঠে। অথচ তার কণ্ঠস্বরে বিদ্রূপও নেই বা তিক্ততাও নেই। সে হয়ত ভাবছে: 'কী ঘুমকাতুরে জরদ্গব প্রাণী রে বাবা! তারপর প্রকাশ্যে হয়ত বলে উঠল: 'সে কি, আমরা তো এইমাত্র মহড়া শেষ করলাম! আগাগোড়া সম্পূর্ণ বইটারই মহড়া হয়ে

গেল। আমাদের তো নটা থেকে সুরু!' শেষের কথা কটা উচ্চারণ করার সময়ে যান্ত্রিক অভিনেতার কণ্ঠস্বরে গর্বের ছোঁওয়া লাগে, হয়ত মনে মনে তার একটু করুণাও জাগে আমাদের বিলম্বিত অভিনেতার প্রতি।

"কিন্তু উত্তরে আমি আর কিছু বলি না। কারণ এই সব ক্ষেত্রে আমি তো জানিই যে ঐ সব থিয়েটারে তথাকথিত 'আর্ট' বলতে কি বোঝায়।

"এবার দেখ আমার সমস্যা: ভাল ভাল থিয়েটারে এমন অনেক ম্যানেজার আছেন, যাঁরা ঐকান্তিকভাবে চেষ্টা করছেন কিছুটা পরিমাণে প্রকৃত শিল্পী সৃষ্টি করার এবং যাঁরা যান্ত্রিক অভিনেতাদের তথাকথিত 'লৌহদৃঢ় শৃংখলা ও নিয়মানুবর্তিতাকে সঠিক এবং এমনকি আদর্শ বলেও মনে করে থাকেন। এমন মানুষ প্রকৃত শিল্পীর কাজকে বিচার করেন হিসাব-রক্ষক, খাজাঞ্চী প্রভৃতির দৃষ্টিভঙ্গী দিয়ে। এমন মানুষ কি করে বুঝবেন, যে অভিনেতা দুপুর পর্যন্ত ঘুমোন, তাঁকে তাঁর শিল্পবেদীমূলে কতখানি স্নায়বিক শক্তি, কতখানি প্রাণশক্তি, কতখানি আত্মিক শক্তির প্রকাশকে উৎসর্গ করতে হয়েছে? এমন মানুষকে কেমন করে কোন শিল্পসৃষ্টির পরিচালনার কাজে রাখা যেতে পারে?

"যে সব ম্যানেজারের এমনি ব্যবসায়ী বা ব্যাঙ্কের কেরাণীর মনোবৃত্তি, তাদের হাত থেকে কেমন করে রেহাই পাওয়া যায়? তেমন মানুষ আমরা কোথায় খুঁজে পাব, যাঁরা বোঝেন এবং সর্বোপরি যাঁরা অনুভব করেন প্রকৃত শিল্পীর সত্যিকার প্রধান লক্ষ্য কি এবং বুঝে যাঁরা তাঁদের নিয়ে ঠিকমত নাড়াচাড়া করতে পারেন?

"ইতিমধ্যে কর্মভারাক্রান্ত এই প্রকৃত শিল্পীদের ঘাড়ে তো আমি আরও কাজের বোঝা চাপাচ্ছি। সে ছোট পার্টই করুক বা বড় পার্টই করুক, আমি চাইছি যে সে তার প্রতিটি অবসর সময়ের বিরতির অথবা প্রাক্‌প্রবেশ অপেক্ষা-কালের, অথবা মহড়ার ফাঁকে ফাঁকে—সকল অবসর সময়ের শেষ বিন্দুটি পর্যন্ত তারা ব্যবহার করুক তাদের টেকনিক তৈরী করার কাজে!

"কারণ আমি তো তথ্য দিয়ে বুঝিয়েছি যে এমন কাজের জন্যে সময় পাওয়া যায় যথেষ্ট।"

"কিন্তু হতভাগ্য অভিনেতাকে তো আপনি ক্লান্তির শেষ সীমায় নিয়ে যেতে চান, তাকে একেবারে দম ফেলার অবকাশ দিতে চান না।" একজন মন্তব্য করল।

"একেবারেই তা নয়। অভিনেতার পক্ষে সবচেয়ে ক্লান্তিকর কাজ হচ্ছে পরবর্তী প্রবেশের অপেক্ষায় ড্রেসিং রুমের মধ্যে অলসভাবে ঘুরে বেড়ানো।"

সাত

"এমন অনেক অভিনেতা বা অভিনেত্রী আছে, যারা নিজে থেকে কোন সৃষ্টিমূলক প্রচেষ্টা গ্রহণ করে না। থিয়েটারের বাইরে নিজের কল্পনাকে, নিজের অবচেতনাকে চরিত্রের ওপরে প্রয়োগ করে তারা তাদের অভিনয়ের চরিত্রটিকে প্রস্তুত করে তোলে না। তা না করে তারা মহড়ায় এসে তাদের কাজ কখন দেখিয়ে দেওয়া হবে তার জন্যে অপেক্ষা করতে থাকে। নাট্য নির্দেশক অনেক চেষ্টা করে তবে এমন নিস্পৃহ মানুষদের মধ্যে থেকে এক-আধটুকু স্ফুলিঙ্গ বার করতে সক্ষম হন। অথবা এই ধরণের অলস ব্যক্তিরা অপরকে জ্বলন্ত মশাল হাতে দাঁড়িয়ে থাকতে দেখে তবেই অনেক সময় তার থেকে নিজের আগুনটি জ্বেলে নেয়, অন্যের সৃষ্ট অনুভূতিতে সংক্রামিত হয়ে তবেই নিজের মধ্যে অনুভূতি সঞ্চারিত করতে পারে। বারবার এমনিভাবে অনুভূতি সৃষ্টি হতে হতে, যদি সত্যিই তার মধ্যে প্রতিভা থাকে, তাহলে তারা হয়ত তাদের নিজেদের অনুভূতি জাগ্রত করতে সক্ষম হয় এবং নিজের অধিকারে পার্টের ওপরে নিজের সত্যিকার দখল প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হয়। আমরা নাট্যনির্দেশকরাই শুধু জানি এই সব দুর্বল প্রতিভার মানুষকে তাদের অনড় স্থ যুকেন্দ্র থেকে ঠেলে এগিয়ে নিয়ে যেতে কতখানি পরিশ্রম, কতখানি প্রত্যুৎপন্নমতিত্ব, কত ধৈর্য এবং কতখানি স্নায়ুশক্তির প্রয়োজন হয়। এই সব ক্ষেত্রে মেয়েরা খুব ইনিয়ে বিনিয়ে বেশ সাজিয়ে গুছিয়ে কৈফিয়ৎ খাড়া করতে পারে: আমি কি করব? অনুভূতি না এলে আমি অভিনয় করব কেমন করে? যে মুহূর্তে আপনা থেকে অনুভূতি আসবে, তখনই সব ঠিক হয়ে যাবে। ওরা আবার কথাগুলো এমন গর্বের সুরে বলে যে বলার সুরে মনে হয় এটাই যেন মহত্তর প্রতিভার, মহত্তর অনুপ্রেরণার সঠিক লক্ষণ।

"এ কথা কি ব্যাখ্যা করে বোঝাতে হবে যে এই সব নিষ্কর্মারা, অন্যের প্রতিভা অন্যের কর্মক্ষমতা যারা ভাঙিয়ে ভাঙিয়ে চালায়, তারা পুরো দলটার অগ্রগতি কতখানি ব্যাহত করে? কেবলমাত্র এদেরই জন্যে অনেক সময়ে নাট্যাভিনয়ের নির্দিষ্ট তারিখটি বিলম্বিত হতে থাকে সপ্তাহের পর সপ্তাহ। এরা যে কেবল নিজের কাজেই শ্লথ তা নয়। এরা সকলের কাজেই ঢিলে পড়িয়ে দেয়। এদের বিপরীতে যারা অভিনয় করে, এদের সৃষ্ট নিষ্ক্রিয়তা কাটিয়ে ওঠার জন্যে তাদের সমস্ত শক্তি ব্যয় করে ফেলতে হয়। তার ফলে তার থেকে আসে অতি-অভিনয় আর নিজের পার্টটি পুরোপুরি দখলে না থাকলে সম্পূর্ণ পার্টটিই নষ্ট হয়ে যায়।

ঠিকমত 'কিউ' না পেলে বিবেকবান অভিনেতা আড়ষ্ট সহ-অভিনেতার অনুভূতিতে নাড়া দেবার জন্য প্রবলভাবে চেষ্টা করতে থাকে এবং চেষ্টা করতে গিয়ে তার নিজের অভিনয়ের উৎকর্ষ নষ্ট হয়ে যায়। তখন তারা এক অসম্ভাব্য অবস্থার মধ্যে পড়ে যায় এবং সমগ্র অনুষ্ঠানটিকে সহায়তা করার পরিবর্তে উল্টে এমন গুলিয়ে তোলে যে নাট্যনির্দেশককে সম্পূর্ণ প্রযোজনার সার্বিক প্রয়োজনীয়তার থেকে নজর সরিয়ে তাদের দিকে বিশেষ নজর দিতে হয়। ফলত আমরা যে কেবল সেই নিস্পৃহ অভিনেত্রীকেই অতি-অভিনয় এবং কুঅভিনয় করতে দেখি, তাই নয়, তার সঙ্গে তার সহ-অভিনতারও অভিনয়ের প্রকৃত আবেগ না এসে বাড়াবাড়ি এসে যায়। আবার তার সঙ্গে আরও জনা দুই-তিনেক অভিনেতার অভিনয় নষ্ট করার পক্ষে ঐ দুজনই যথেষ্ট। শেষ পর্যন্ত দেখা যায় যে একজন, ঐ প্রথমজনই একটা সুন্দর সুষ্ঠুভাবে চলন্ত অভিনয়কে কেন্দ্রচ্যুত করে গড়িয়ে একেবারে পাহাড়ের নীচে নিক্ষেপ করতে পারে। হায় নাট্যনির্দেশক! হায় বেচারী অভিনেতারা!

"হয়ত তোমরা বলবে যাদের মধ্যে সৃষ্টি করার প্রচেষ্টার এতই অভাব, টেকনিকের এতই অভাব, তেমন অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে রাখারই বা দরকার কি, তাদের বহিষ্কৃত করলেই তো চুকে যায়। কিন্তু দুর্ভাগ্যবশত আবার এদের মধ্যে এমন অনেকে আছে যারা বেশ প্রতিভাশালী। যাদের প্রতিভা নেই তারা এতটা নিস্পৃহ হবার সাহস পায় না! আর যাদের প্রতিভা আছে অনুভূতি না এলে তারা নিজেকে হাওয়ায় ভাসিয়ে রাখে। তারা প্রকৃতই বিশ্বাস করে যে অনুকূল বাতাসের জন্যে অপেক্ষা করাই তাদের কর্তব্য এবং অনুভূতির জোয়ারের জন্যে অপেক্ষা করাটাই তাদের অধিকার।

"এই সব কিছু থেকে একথা নিশ্চয় তোমাদের কাছে পরিষ্কার হয়ে গেছে যে মহড়ার সময়ে কোন অভিনেতারই অন্যের কাজের সুযোগ গ্রহণ করা উচিত নয়। প্রত্যেকের উচিত নিজের নিজের জীবন্ত আবেগকে জাগিয়ে তোলা এবং তার সাহায্যে নিজের পার্টটিকে প্রাণবন্ত করে তোলার প্রচেষ্টা চালানো। যদি প্রত্যেক অভিনেতা এই কাজ করতে পারে তাহলে সে যে কেবল নিজেকেই সাহায্য করবে তাই নয়, সমগ্র প্রযোজনাকেই তাহলে সাহায্য করা হবে। তা না করে যদি প্রত্যেক অভিনেতা অন্যের উপর নির্ভর করতে থাকে তাহলে সমগ্র প্রজোযনার মধ্যে প্রচেষ্টার অভাব দেখা দেবে। নাট্যনির্দেশক তো আর সকলের কাজ একলা করে দিতে পারেন না। এবং অভিনেতাও কিছু আর পুতুল নয় যে কেবল অন্যের হাতেই নাচবে।

"সুতরাং দেখতে পাচ্ছ যে প্রত্যেক অভিনেতারই উচিত নিজের মধ্যে সৃষ্টিকারী প্রচেষ্টা, সৃষ্টিশীল টেকনিক তৈরী করা।

বাড়ীতে এবং মহড়ার সময়ে প্রত্যেকেরই উচিত নিজের কাজের অংশ উপযুক্ত

ভাবে প্রস্তুত করা এবং সর্বদা নিজের যতটা ক্ষমতা, তার সবটুকু উজাড় করে দিয়ে অভিনয় করা।"

আট

"আমাদের শিল্পের এবং ফলত আমাদের থিয়েটারের সমস্যা হল—নাটকের এবং তার চরিত্রগুলির অন্তর্নিহিত প্রাণবস্তুটিকে রূপ দেওয়া এবং নাটকীয় অভিব্যক্তিতে প্রতিভাত করা সেই মৌলিক চিন্তাকে, যার প্রেরণায় লেখক বা কবি তাঁর নাট্য বা কাব্য রচনায় প্রভাবিত হয়েছেন।

"থিয়েটারে এসে জনসাধারণের যাদের সঙ্গে সাক্ষাৎ ঘটে, দ্বারবান থেকে টিকিট চেকার, হ্যাটরক্ষিকা, আসনপ্রদর্শিকা থেকে ম্যানেজার ও অন্যান্য কর্মী, সকলেই নাট্যকারের অথবা সুরস্রষ্টার সঙ্গে সহস্রষ্টিকারী। তাঁরা সকলেই আমাদের শিল্পকে সেবা করতে এসেছেন এবং সকলেই আমাদের শিল্পের মৌলিক লক্ষ্যের অধীন। তাঁরা সকলেই নাট্যপ্রযোজনার অংশীদার। এর মধ্যে যে কেউ যদি আমাদের মৌলিক লক্ষ্যর পথে বাধার সৃষ্টি করে, তবে তাকে আমাদের সম্প্রদায়ের পক্ষে অপ্রয়োজনীয় বলে ঘোষণা করা উচিত। থিয়েটারের বহির্দ্বারের কোন কর্মী যদি দর্শকের প্রতি আতিথেয়তাপূর্ণ ব্যবহার না করে, যদি তার আচরণে দর্শকের মেজাজ নষ্ট হয়ে যায় তাহলে সেই কর্মী আমাদের শিল্পের সাধারণ লক্ষ্য ও উদ্দেশ্যের প্রতি একটি আঘাত হানলেন! থিয়েটারের আবহাওয়া যদি হয় শীতল, অপরিচ্ছন্ন, নোংরা, যদি পর্দা উঠতে অহেতুক দেরী হয়, যদি অনুষ্ঠান হয় ক্লান্তিকর তাহলে দর্শকের মেজাজ যায় বিগড়ে, এবং নাট্যকার, নাট্যনির্দেশক, সংগঠন এবং অভিনেতৃবর্গ মিলে যে চিন্তা বা যে অনুভূতি তাঁদের মধ্যে সংক্রামিত করতে চাইছেন তা গ্রহণ করতে তাঁরা হয়ে পড়েন অক্ষম। তাঁরা তখন মনে করেন যে এ অভিনয় দেখতে আসাটা নিরর্থক, মনে করেন অভিনয়টা একেবারেই ব্যর্থ ফলে থিয়েটার তার শৈল্পিক, সামাজিক ও শিক্ষাগত মূল্য হারায়।

"নাট্যকার, সুরকার, অভিনেতা এরা সকলে মিলে পাদপ্রদীপের সম্মুখের প্রয়োজনীয় পরিবেশের সৃষ্টি করেন আর পাদপ্রদীপের নেপথ্যের পরিবেশ এবং যেখানে অভিনেতৃবর্গ অভিনয়ের জন্যে প্রস্তুত হচ্ছেন, সেই পশ্চাদমঞ্চের পরিবেশ সৃষ্টি করার ভার ন্যস্ত প্রশাসনিক কর্মীদের ওপরে। একদিকে যেমন দর্শক অন্যদিকে তেমনি অভিনেতৃবর্গও অনুষ্ঠানের সক্রিয় অংশগ্রহণকারী, তাই দর্শকদের মত তাঁদেরও সঠিক মেজাজে থাকা দরকার যাতে করে তাঁরা নাট্যকারের চিন্তা-ধারা ও ভাব সহজে গ্রহণ করতে পারেন এবং সহজে তা প্রকাশ করতে পারেন।

"শিল্পের এই চূড়ান্ত লক্ষ্যের প্রতি আমাদের সকলপ্রকারের নাট্যকর্মীদের নির্ভরতা বর্তমান থাকে কেবল অনুষ্ঠান চলবার সময়েই নয়, উপরন্তু মহড়া চলার সময়েও এবং দিবা রাত্রির অন্যান্য সময়েও। যদি কোন কারণে কোন মহড়া অসফল হয় তাহলে যিনিই মহড়ার কাজে বাধা সৃষ্টি করে থাকুন, তিনি আসলে আসলে আমাদের সামগ্রিক উদ্দেশ্যের পথেই বাধা সৃষ্টি করলেন। শিল্পীরা সাফল্যমণ্ডিতভাবে নিজেদের কাজ করতে পারেন কেবলমাত্র বিশেষ এবং প্রয়োজনীয় পরিবেশের মধ্যে। সেই পরিবেশ যিনি নষ্ট করেন তিনি তাঁর কাজের দ্বারা শিল্পের প্রতি তাঁর আনুগত্যহীনতার পরিচয় রাখলেন এবং যে সমাজের তিনি নিজে একটি অংশ, তার প্রতিও আনুগত্যহীনতার পরিচয় রাখলেন। খারাপ মহড়া হলে পার্ট খারাপ হয়। পার্ট খারাপ হলে অভিনেতা নাট্যকারের চিন্তাধারা সঠিকভাবে প্রকাশ করতে পারেন না। এক কথায় বলতে গেলে আমাদের সর্বপ্রধান যে কাজ, সেই কাজটিই এমনি করে একেবারে নষ্ট হয়ে যায়।"

পঞ্চদশ পরিচ্ছেদ

প্রতিপাদিত বিষয়ের নক্সা

এক

আজ রাখামানভের বাড়ী গিয়ে তাঁর সঙ্গে সাক্ষাৎ করবার একটা সুযোগ আমার কাছে উপস্থিত হল। তিনি তখন তাড়াতাড়ি কোন কিছু করার জন্যে প্রস্তুত হচ্ছিলেন। দেখি, তিনি আটা লাগাচ্ছেন, কাটছেন, ডিজাইন তৈরী করছেন, তাতে রং দিচ্ছেন। যে ঘরের মধ্যে তিনি কাজ করছিলেন সেই ঘরটা এমন বিশৃংখল হয়ে পড়েছিল যে তাঁর স্ত্রী তা দেখলে ভয় পেয়ে যেতেন।

"আপনি কি তৈরী করছেন?" আমি কৌতূহলের সঙ্গে প্রশ্ন করলাম।

"একটু অবাক করে দেব। অবশ্যই ধরে নিতে পার যে কেবলমাত্র মজা করার জন্যই আমি এই সব করছি না। এর উদ্দেশ্য হল শিক্ষামূলক। কালকের মধ্যে আমাকে শুধু এটা নয়, এক গাদা ব্যানারও তৈরী করে ফেলতে হবে, উৎসাহের সঙ্গে উনি ব্যাখ্যা করে চললেন, এবং পুরানো যে কোন ব্যানার হলেই চলবে না। ব্যানারগুলো এমন ঝকঝকে সুন্দর হওয়া চাই যা আমাদের নাট্যবিদ্যালয়ের দেওয়ালে দেওয়ালে টাঙিয়ে রাখা যায়। কী সাঙ্ঘাতিক কাজ! আর টর্টসভ নিজে আসছেন দেখতে। তারপর এগুলো নিয়ে গিয়ে ঝুলিয়ে দেব, দিলে এগুলো দেখে সহজেই বোঝা যাবে আমাদের অভিনয়ের সম্পূর্ণ পদ্ধতিটা কি। দেখ, যদি কোন জিনিসের সঠিক ধারণা পেতে হয় ত হলে নিজের চোখেই তা ভাল করে দেখা দরকার। এই দেখাটা খুব গুরুত্বপূর্ণ এবং প্রয়োজনীয়। এই আঁকা জিনিসগুলোর মধ্যে দিয়ে এবং ওখানে যা তোমরা দেখবে তার মধ্যে দিয়ে এই পদ্ধতির বিভিন্ন অংশের মধ্যেকার সম্পর্কের বিষয়ে এবং সম্পূর্ণ পদ্ধতিটার বিষয়েই একটা ধারণা তোমরা পেতে পারবে ভালভাবে।"

এরপর যে ব্যবস্থা উনি করতে চলেছেন, তার কারণটা আমার কাছে ব্যাখ্যা করে বোঝাতে সুরু করলেন। বললেন আমাদের বিদ্যালয়ের পাঠক্রমের একটা উচ্চ পর্যায়ে আমরা এসে পৌচেছি এখন।

"আমরা অবশ্য আমাদের কাজ করেছ বলতে গেলে অত্যন্ত সাধারণভাবে," রাখামানভ তাড়াতাড়ি আমাকে মনে করিয়ে দিলেন। "আমরা যা শিখেছি, হয়ত শতবার করে, হয়ত বা সারা জীবন ধরে তার পর্যালোচনা করতে হবে

আমাদের। এবং কাল আমরা আমাদের একটা হিসেব নিকেশ তৈরী করে দেখব কতটা এগিয়েছি। এবং সেটাই তোমরা দেখতে পাবে কাল।"

খুব গর্বের সঙ্গে এবং শিশুসুলভ আনন্দের সঙ্গে উনি ওঁর সামনেকার স্তূপীকৃত জিনিসপত্রগুলির দিকে দেখিয়ে দিলেন।

বললেন: "এখানে আজ যা কিছু তৈরী করছি, সবই কাল স্কুলে নিয়ে সাজাব। ঠিকমত সাজানো হলে এই দু'বছরে আমরা কি শিখেছি, তার সব কিছু পরিষ্কার হয়ে যাবে দিনের আলোর মত।"

রাখামানভ কাজ করতে করতে অনর্গল কথা বলে যেতে লাগলেন।

থিয়েটার থেকে দুজন সাহায্য করতে এল। আমাকেও কাজে টেনে নেওয়া হল এবং অনেক রাত্রি থেকে কাজ করলাম প্রচুর।

দুই

আজ রাখামানভ ঘোষণা করলেন যে সমস্ত পতাকা, ব্যানার, প্রভৃতি প্রেক্ষাগৃহের ডানদিকের দেওয়ালে লাগানো থাকবে। সমগ্র দেওয়ালটি শিল্পীর অভ্যন্তরীণ এবং বহিরঙ্গের প্রস্তুতির সাক্ষ্য বহন করবে।

"অতএব বন্ধুগণ, দেখতে পাচ্ছ যে, ডান দিকে থাকছে অভিনেতার প্রস্তুতিপর্ব আর বাঁদিকে থাকবে তার পার্টের প্রস্তুতিপর্ব। আমাদের কাজ হচ্ছে পতাকা এবং ব্যানারগুলো এমনভাবে সাজানো, যেন তা তোমাদের শিক্ষাক্রমের ক্রমিকতা অনুযায়ী হয় এবং যেন সঙ্গে সঙ্গে দেখতেও সুন্দর হয়।"

ওঁর কথা শেষ হলে আমাদের দৃষ্টি কেবলমাত্র ডানদিকের দেওয়ালে কেন্দ্রীভূত হল এবং দেখলাম সমগ্র দেওয়ালটি দুটি অংশে ভাগ করা হয়েছে। রাখামানভের প্ল্যানমত একটা অংশে আছে যা কিছু অভিনেতার অভ্যন্তরীণ প্রস্তুতির কাজে লেগেছে; আর একটাতে আছে তার বহিরঙ্গের প্রস্তুতির কথা শারীরিক প্রস্তুতির কথা।

"বন্ধুগণ, শিল্প শৃংখলা ভালবাসে। সুতরাং এস, তোমাদের স্মৃতির মণিকোঠায় একে একে সাজিয়ে রাখা যাক যা তোমরা এখানে থাকাকালে শিখেছ এবং এখন যা কিছু তোমাদের মাথার মধ্যে অগোছালভাবে ঘুরছে।

পতাকাগুলো প্রেক্ষাগৃহের ডান দিকে নিয়ে যাওয়া হল, ভানিয়া যে কাজে খুব তৎপর। নিজের গায়ের কোট খুলে ফেলে চমৎকার একটা বিশাল পতাকা ও বহন করে নিয়ে যাচ্ছিল যার ওপরে লেখা পুশকিনের বাণী: "আবেগের ঐকান্তিকতা এবং প্রদত্ত পরিস্থিতির জন্যে অনুভূতির বৈচিত্র্য, নাট্যকারের কাছ

থেকে এই চায় আমাদের মন।" ওর স্বাভাবিক কর্মপ্রেরণার বশে ও নিজেই মই লাগিয়ে উঠে ওপরের বাঁ-হাতি কোনাটায় ব্যানারটি লাগাতে যাচ্ছে পেরেক ঠুকে, রাথামানভ তাড়াতাড়ি করে ওকে থামিয়ে দিলেন।

"হায় ভগবান, কি করছ তুমি?" উনি বলে উঠলেন চেঁচিয়ে, "বিনা কারণে ওটা তো ঐ জায়গায় লাগানো যায় না। ঐ ভাবে কি কাজ করে?"

"কিন্তু ঐ জায়গাতেই তো ওটা মানিয়েছে, সুন্দর মানিয়েছে," সোৎসাহে ভানিয়্যা বলে উঠল।

"কিন্তু ওই জায়গায় ওটি লাগানোর তো কোন অর্থ নেই বাবা," রাথামানভ ওকে বুঝিয়ে দিলেন। "ভিত্তি কি কখনও ওপর দিকে থাকে? ভাবছ কি? পুশকিনের এই বাণী তো সব কিছুরই ভিত্তি। আমাদের সমগ্র পদ্ধতি তো এই বাণীর ভিত্তির ওপরে প্রতিষ্ঠিত। এই কথাটি ভুললে চলবে না! এই-ই আমাদের সৃষ্টিশীলতার মূল কথা। এবং সেইজন্যে যে ব্যানারে আমাদের মূল লক্ষ্যের কথাটি লেখা আছে, সেটির স্থান হবে নিচের দিকে এবং দেওয়ালের কেবল একটা অংশের নিচে নয় আড়াআড়ি উভয় অংশেরই নিচে বিস্তৃত হবে। কারণ এই কথাগুলি কেবল অভিনয়াংশে প্রাণপ্রতিষ্ঠা করার ক্ষেত্রেই নয়, অভিনয়াংকে শারীরিক দিক দিয়ে সজ্জিত করার ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য। এখন দেখা যাক সেই সম্মানজনক স্থানটি কোথায়? নিচে, দেওয়ালের একেবারে ঠিক মাঝখানটায়। এইখানটাতে পুশকিনের কথাগুলো ঝুলিয়ে দাও।"

পল এবং আমি ভানিয়্যাকে সাহায্য করলাম। আমরা যথানির্দিষ্ট স্থানে ব্যানারটা লাগাতে যাচ্ছি পেরেক দিয়ে এমন সময়ে আবার রাথামানভ বাধা দিলেন। বললেন যে একবারে নিচে দেওয়ালের উভয় অংশে বিস্তৃত করে লাগাতে হবে গাঢ় রঙের কাপড়ে যে লেখাটি আছে, "অভিনেতার প্রস্তুতি" সেইটিকে। এই দেওয়ালের সব কিছুর ওপরে এই কথাটি প্রযোজ্য, তাই সারা দেওয়াল জুড়ে এটি থাকবে। বললেন:

"অন্য সমস্ত ব্যানারগুলিকে ঘিরে থাকবে এই ব্যানারটি। এখন বুঝে দেখ তার অর্থ কি?"

ভানিয়্যা এবং প্রপার্টির কাজে নিযুক্ত একজন, এই দুজনে মিলে ব্যাপারটা ঠিক জায়গা মত লাগাতে থাকল। রাথামানভ এবং আমি তাকিয়ে দেখতে লাগলাম নিকোলাসের কাজের দিকে। নিকোলাসকে পতাকা এবং ব্যানারগুলো কোথায় কোনটা লাগবে তার প্ল্যান করার ড্রয়িংম্যান নিযুক্ত করা হয়েছিল।

"আর তুমি কি করছ বাবা নিকোলাস, ঐ যে 'সক্রিয়' কথাটা লেখা যে ব্যানারে, ওটা তো নীচের দিকে জমির কাছে থাকার কথা, ওটা কেন অত ওপর দিকে রেখেছ তোমার নক্সায়? কি ভেবেছ তুমি বল তো? ওটাও যাবে নীচের

দিকে ঠিক পুশকিনের বাণীর পাশে। গুরুত্বের দিক থেকে এ কথা প্রায় ঐ বাণীরই সমতুল্য।"

"এ কি, এগুলো তো আলাদা করে চেনাই যাচ্ছে না। এ তো একই রং," আর একটা লম্বা ব্যানার টানাটানি করতে করতে ভানিয়্যা বলে উঠল।

"ওটাও তো আর একটা মূল কথা, বলতে পারো তৃতীয় মূলনীতি—'চেতনার মধ্যে দিয়ে অবচেতনায়,'" বলে পুশকিনের বাণীর ডানপাশে ব্যানারটিকে লাগানোর নির্দেশ দিলেন।

"চমৎকার! এবার দেওয়ালের উভয় অংশেই মূলনীতির কথাগুলো লাগানো হয়ে গেছে। এবার আমাদের বেছে নিতে হবে ওপরের অংশে ডানদিকে কি হবে, এবং বাঁ দিকে কি হবে। বাঁ দিকে লাগানো যাক 'মনস্তাত্ত্বিক-কৌশল', ডানদিকে 'বহিরঙ্গের কৌশল'। এই নাও ব্যানারগুলো। অভিনেতা কেমন করে তৈরী হয়, প্রতিটি তার অর্দ্ধাংশ করে প্রকাশ করছে। কেমন, এটা একটা বৃহৎ কাজ নয় কি? তারপর বাদবাকি খুঁটিনাটি অবশ্যই এখানে পাওয়া যাবে। ছোট ছোট পতাকাগুলোর দিকে দেখ। সবগুলোর রং এক, আকার এক। 'অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল অবস্থা' তৈরী করবার উপাদান হল এইগুলি। দেখ, 'সত্যবোধ', 'আবেগ-স্মৃতি', 'মনঃ সংযোগ', 'ইউনিট ও লক্ষ্যবস্তু'।

"দাঁড়াও দাঁড়াও," আবার রাথামানভের মুখভাব গম্ভীর হল। "এখনও লাগিওনা ওগুলো। একটু ভুল রয়ে গেল যে।"

"কি ভুল?" আমরা কয়েকজন জিজ্ঞাসা করলাম।

"উভয় অংশের পক্ষে প্রযোজ্য তিনটি অতি গুরুত্বপূর্ণ কথা তোমরা ছেড়ে দিচ্ছ। কথা তিনটির সঙ্গে তোমরা ইতিমধ্যেই পরিচিত: 'মন', 'ইচ্ছা', 'অনুভূতি'। সময়ে বুঝবে যে এই পতাকাগুলির গুরুত্ব খুব মৌলিক," অভিনেতার শিক্ষার দুটি দিকের ওপর দিয়ে এক লাইনে ঐ তিনটি পতাকা লাগানো পর্যবেক্ষণ করতে করতে উনি এই কথা বললেন।

এবার বাকী রইল আমাদের শিক্ষাক্রমে আমরা আর যা সব শিখেছি সেগুলির নাম লেখা ছোট ছোট সব পতাকা।

"ওগুলো সব সারি দিয়ে একের পর এক সাজিয়ে দাও, যেন নক্সা-কাটা সামিয়ানার মত দেখায়," রাথামানভ আদেশ দিলেন।

"আর কোন কথা না বলে আমরা 'মনস্তাত্ত্বিক-কৌশল'-এর সহগামী 'কল্পনা', 'মনঃসংযোগ', 'সত্যবোধ', প্রভৃতি পতাকাগুলি লাগিয়ে দিলাম যার পর যেটি শিখেছি, তেমনি ক্রমানুসারে। কিন্তু বহিরঙ্গের কৌশলের পর্যায়ে এসে আমরা থমকে গেলাম কোথা দিয়ে আরম্ভ করব তা বুঝতে না পেরে।

"'পেশী শিথিলকরণ' দিয়ে আরম্ভ কর," রাথামানভ সাহায্য করে বললেন।

"মানুষের পেশী যতক্ষণ ভিজে দড়ির মত আঁটো থাকবে, ততক্ষণ তাকে দিয়ে কাজ করানো শক্ত। কঠিন পেশী হল আঁটো কেব্‌লের মত আর সগুপ্রসূত আবেগ হল মাকড়সার জালের মত। মাকড়সার জাল কখনও শক্ত তারের বাঁধুনিকে ভাঙতে পারে না। সুতরাং বহিরঙ্গের কৌশলের প্রথম উপাদান হিসেবে 'পেশী শিথিলকরণ' কথাটা ঝুলিয়ে দাও।"

এর পরে আমরা লাগালাম 'অভিব্যক্তিপূর্ণ শারীর শিক্ষা', যার মধ্যে আছে জিমন্যাস্টিক্‌স্‌, নৃত্য, খালি হাতে কসরৎ, তরবারি সঞ্চালন, দীর্ঘ তরবারি, খাট তরবারি, ছোরা, কুস্তি, বক্সিং, প্রভৃতি সকল রকমের শারীরিক শিক্ষা। আর একটি পৃথক পতাকায় লেখা 'নমনীয়তা' আর একটিতে 'কণ্ঠস্বর' (এর মধ্যে আছে শ্বাস-প্রশ্বাস, স্বরক্ষেপণ, কণ্ঠসংগীত প্রভৃতি)।

এর পরের জায়গাটিতে এল 'সংলাপ'। এই শিরোনামের মধ্যে আছে সুস্পষ্ট উচ্চারণ, বিরতি, ধ্বনিক্ষেপণ, শব্দ, বাক্যাংশ—সংলাপ বলার সমগ্র কৌশল। এর পরে এল বহিরঙ্গের ছন্দ লয়। বাঁ দিকে অন্য পতাকাগুলিও ঝুলিয়ে দেওয়া হল, ওগুলো মনস্তাত্ত্বিক কৌশলের শারিরিক অভিব্যক্তি।

এদিকে যে মুহূর্তে লাগালাম 'যুক্তি ও অনুভূতির সামঞ্জস্য' সেই মুহূর্তেই ওদিকে এল 'শারীরিক সক্রিয়তায় যুক্তি ও অনুভূতির সামঞ্জস্য'। এবং 'বহিরঙ্গের চরিত্রায়ণের' সঙ্গে সঙ্গে এল 'অভ্যন্তরীণ চরিত্রায়ণ'।

বহিরঙ্গের কৌশলের দিকে পরে পরে এল 'মঞ্চ-মায়া বিস্তার', 'সংযম এবং পূর্ণতা', 'শৃংখলা', 'নীতিবোধ', 'যৌথক্রিয়ার বোধ'।

বাকী রইল কেবল আর তিনটে পতাকা লাগান: এক এক গুচ্ছের ওপরে এক একটি—বাঁ দিকে 'অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল অবস্থা', ডান দিকে 'বহিরঙ্গের সৃষ্টিশীল অবস্থা,' এবং এই দুটির ওপরে তৃতীয়টি: 'সার্বিক সৃষ্টিশীল অবস্থা। এগুলির ওপর দিয়ে লাগানো হল সরু লম্বা একটি ব্যানার, তাতে কিছু লেখা নেই।

এর পর রাথামানভ টেকনিকের বিভিন্ন অংশের মধ্যেকার সম্পর্ক বোঝাবার জন্যে এক রোল টেপ নিয়ে পতাকাগুলোর মাঝখান দিয়ে টেনে নিয়ে যেতে বললেন।

অভ্যন্তরীণ পরিচালিকা শক্তি—'মন', 'ইচ্ছা', 'অনুভূতি' এইগুলির পরিচয় বহনকারী পতাকাগুলিকে ফিতার সাহায্যে ওপরের সারিগুলোর সঙ্গে জুড়ে দেওয়া হল, যেখানে অভ্যন্তরীণ এবং বহিরঙ্গের কৌশলের বিভিন্ন উপাদানের পতাকা রয়েছে শ্রেণীবদ্ধভাবে। আবার যেমন এগুলির থেকে ফিতে এগিয়ে গেল আরও ওপরে, গিয়ে বাঁ দিকে জোড়া হল অভ্যন্তরীণ সৃষ্টিশীল অবস্থার সঙ্গে এবং ডান দিকে বহিরঙ্গের সৃষ্টিশীল অবস্থার সঙ্গে, তেমনি এই দুটিকেও আবার যুক্ত করে দেওয়া হল সাবিক সৃষ্টিশীল অবস্থার সঙ্গে।

প্রকৃতপক্ষে এর ফলে এত বেশী লাইনের হিজিবিজি সৃষ্টি হল যে এই ডিজাইনের প্রকৃত উদ্দেশ্যটাই গেল হারিয়ে। সুতরাং স্পষ্টতার খাতিরে ছোট লাইনগুলো বাদ দিয়ে সাধারণ সম্পর্ক বোঝাবার জন্যে অল্প কয়েকটা লাইন রাখা হল।

ডিজাইনটির চূড়ান্ত নক্সা নিকোলাস এঁকে নেবার পর ঝাড়ুদার এসে ঘরের মেঝে ঝাঁট দিতে গিয়ে বলে উঠল: "কী নোংরা করে রেখেছে সব!"

তিন

টর্টসভ প্রবেশ করলেন, সঙ্গে উৎফুল্ল রাখামানভ। উনি আমাদের পতাকা সাজানো দেখে বলে উঠলেন: চমৎকার রাখামানভ! খুব পরিষ্কার, আর একেবারে ছবির মত সুন্দর। নিরেট বোকা যে, সেও এ দেখে সঠিক ধারণা করতে পারবে। আমরা এই দু'বছর ধরে যে কাজ করেছি, তার একটা প্রকৃত চিত্রই তোমরা তৈরী করেছ। আমাদের যৌথ কাজের সুরুতেই যা তোমাদের বলা উচিত ছিল এবারই আমি তা ব্যাখ্যা করে বলতে পারব।

"নাট্যশিল্পের তিনটি প্রধান নির্দেশিকার প্রতি তোমাদের মনোযোগ আকর্ষণ করবার পর আমরা কেমন করে একটি চরিত্রকে প্রাণবন্ত করে তুলতে হয় তাই খুঁটিয়ে পরীক্ষা করতে এবং তা নিয়ে খুব কঠোর অনুশীলন করতে সুরু করেছিলাম। আমাদের দু'বছরের সম্পূর্ণ শিক্ষাক্রম জুড়ে আমরা তাই করেছি।" বলতে বলতে সারা দেওয়াল জুড়ে যে দীর্ঘ ব্যানারগুলি রয়েছে সেগুলির দিকে উনি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন।

"এর মধ্যে প্রথমটি হল," টর্টসভ ব্যাখ্যা করে চললেন, "সক্রিয়তার নীতি। এ থেকে বোঝাচ্ছে যে আমরা চরিত্রের কল্পমূর্তি এবং আবেগের অভিনয় করি না, **চরিত্রের কল্পমূর্তির মধ্যে এবং আবেগের মধ্যে সক্রিয় হই।**

"দ্বিতীয়টি হল পুশকিনের বিখ্যাত বাণী। এতে দেখান হয়েছে যে অনুভূতি সৃষ্টি করাটা অভিনেতার কাজ নয়। অভিনেতার কাজ হল **এমন প্রদত্ত পরিস্থিতির সৃষ্টি করা যাতে আপনা থেকে অনুভূতি জন্মলাভ করে।**

"আমাদের তৃতীয় মূলখুঁটি হল আমাদের আপন প্রকৃতির যান্ত্রিক সৃষ্টিশীলতা যা আমরা এই কথা দিয়ে ব্যক্ত করি: **সচেতন কৌশলের মধ্য দিয়ে অবচেতন শৈল্পিক সত্যে উত্তরণ।** আমাদের অভিনয়ে অনুসৃত একটি প্রধান লক্ষ্য হল জৈব প্রকৃতি এবং অবচেতনার সৃষ্টিশীল সত্তাকে উদ্দীপিত করে তোলা।

"আমরা অবশ্য অবচেতনার অনুশীলন করি না, অনুশীলন করি সেই পথের যে পথ ধরে অবচেতনার স্তরে পৌছন যায়। আমরা ক্লাসে যে সব বিষয় নিয়ে আলোচনা করেছিলাম, সেগুলির কথা স্মরণ কর। স্মরণ কর সেই সব বস্তুর কথা, যা আমরা অনুসন্ধান করে এসেছি আমাদের যৌথক্রিয়ার সমগ্র কাল ধরে। অবচেতনা সম্পর্কে আমাদের নিয়মগুলি কোন ভিত্তিহীন অনিশ্চিত কল্পনার মধ্য দিয়ে রচিত হয় নি। বীপরীত পক্ষে আমাদের পাঠে এবং অনুশীলনে আমরা সর্বদাই চেতনাকে ভিত্তি করে এগিয়েছি এবং শতবার আমরা নিজেদের এবং অন্যের ওপরে তা পরীক্ষা করে দেখেছি। আমরা আমাদের জ্ঞান, পরিশীলন এবং অনুসন্ধানের ভিত্তি হিসেবে গ্রহণ করেছি কেবল সেই সব নিয়মগুলিকে যা সব সময়েই অপরিবর্তনীয়। এবং কেবলমাত্র তারাই আমাদের অবচেতনার জগতে পৌছবার পথ দেখানোর কাজ করেছে যে অবচেতনা আমাদের মধ্যে জাগ্রত হত কেবল কয়েকটি মুহূর্তের জন্যে।

"যদিও আমরা অবচেতনার সঙ্গে পরিচিত ছিলাম না, তথাপি অবচেতনার সঙ্গে সংযোগস্থাপনের জন্যে আমরা প্রয়াসী হতাম এবং অবচেতনার স্তরে পৌছবার পথটি প্রতিবিম্বিত করে ফেলতাম।

"আমাদের সচেতন কৌশলপ্রয়োগের লক্ষ্য হল একদিকে আমাদের অবচেতন সত্তাকে সক্রিয় করে তোলা, এবং অন্যদিকে একবার সক্রিয় হয়ে উঠলে পর কেমন করে তাকে পরিচালিত করতে হয় তা আয়ত্ত করা।"

টর্টসভ তারপর দেওয়ালের বাঁ দিকের অংশটি দেখিয়ে ঐ অংশটিতে চিত্রিত **অভিনয়াংশ প্রাণবন্ত করার পদ্ধতি** সম্পর্কে বলতে লাগলেন।

"অভিনয়ের পক্ষে এই পদ্ধতি যে এত গুরুত্বপূর্ণ তার কারণ হল আমাদের সৃষ্টিশীল ক্রিয়াকলাপের প্রতিটি পদক্ষেপণকে, শরীরের প্রতিটি নড়াচড়াকে হতে হবে অনুভূতিতে সজীব। আমাদের নিজেদের আবেগ দিয়ে যা আমরা অনুভব করতে না পারি তা জড়ত্ব প্রাপ্ত হয় এবং তার থেকে আমাদের কাজ নষ্ট হয়ে যায়। একেবারে সুরুতেই আমরা এই বিষয়টি নিয়ে আরম্ভ করেছিলাম।

"তবে এই থেকে কি এ কথা বোঝায় যে তোমরা এর অন্তর্নিহিত সব কিছু বুঝতে এবং চিনতে পেরেছ এবং বাস্তবে সব রূপায়িত করতে সক্ষম?

"না, তা বোঝায় না। তেমন একটা সিদ্ধান্ত এর থেকে নেওয়াটা ঠিক হবে না। অভিনেতা হিসাবে আমাদের সক্রিয় জীবন ধরেই এই পদ্ধতি চলতে থাকে।

"তোমাদের ড্রিলের ক্লাসগুলি তোমাদের সাহায্য করেছে এবং ভবিষ্যতেও সাহায্য করবে। কিন্তু বাকীটা আসবে কোন চরিত্র নিয়ে তোমরা যেমন যেমন কাজ করবে, সেই সেই কাজের অভিজ্ঞতা থেকে এবং তোমাদের মঞ্চজীবনের অভিজ্ঞতা থেকে।

?

"আমাদের দ্বিতীয় বর্ষটি উৎসর্গীকৃত ছিল অভিনয়ের বহিরঙ্গের দিকটা অভ্যাস করার কাজে, আমাদের শরীর যন্ত্রটিকে তৈরী করার কাজে। দেওয়ালের ডান দিকের অর্দ্ধাংশ তোমরা ব্যবহার করেছ এই পর্যায়টি প্রদর্শন করার কাজে।

"যখন আমি থিয়েটারে যাই, আমি দেখতে চাই, জানতে চাই এবং তোমার সঙ্গে সঙ্গে অনুভব করতে চাই তোমার অভিনীত চরিত্রের আবেগের অসংখ্য প্রকারের বর্ণালী, নানান পরিবর্তনকে। সুতরাং তোমার উচিত তোমার সমস্ত অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতাকে আমার দৃষ্টির গোচরে নিয়ে আসা।

"প্রায়ই এমনটা ঘটে যে কোন অভিনেতার অন্তরে হয়ত তাঁর পার্টের উপযুক্ত সকল রকমের সূক্ষ্ম, অতি সূক্ষ্ম, গভীর অনুভূতি আছে অথচ কাঁচাভাবে একেবারে শারীরিক উপায়ে তৈরী করা পদ্ধতির সাহায্যে তা প্রকাশ করতে গিয়ে একেবারে সবটা তিনি বিকৃত করে ফেলেন। অভিনেতার শরীর যখন তার অনুভূতিকে প্রকাশ করতে পারে না আমার কাছে, প্রকাশ করতে পারে না কেমন করে সেই অনুভূতি এল তার মধ্যে, তখন আমি যেন আমার সামনে দেখি একটা নীচুমানের বেসুরা বাদ্যযন্ত্র যা বাজাতে বাধ্য করা হয়েছে এক উত্তম যন্ত্রীকে। বেচারী অভিনেতা! সে তো তার আবেগের সকল বর্ণালীকে প্রকাশ করবার জন্যে কত না সংগ্রাম করে চলেছে। কিন্তু পিয়ানোর শক্ত পর্দাগুলো তার হাতের স্পর্শে সাড়া দেয় না, শুকনো প্যাডেল থেকে ক্যাঁচ্ কাঁচ্ শব্দ আসে, ভেতরের মরচে ধরা তারগুলো থেকে বেসুরা আওয়াজ বেরিয়ে আসে। সব কিছুই শিল্পীর অশেষ কষ্টের ও যন্ত্রণার কারণ হয়ে দাঁড়ায়। সুতরাং অভিনীত চরিত্রটি যত জটিল হবে, যত সূক্ষ্ম হবে যে অবয়ব তাকে রূপদান করবে তাকে ততই হতে হবে অভিনেতার বাধ্য এবং ততই শিল্পমণ্ডিত।

"আমাদের বহিরঙ্গের কৌশলের কাছে এটি একটি মস্ত দাবী, দাবী আমাদের দেহযন্ত্রের, কণ্ঠের, উচ্চারণের, ধ্বনিক্ষেপণের, দাবী অভিব্যক্তিপরায়ণতার কাছে, শব্দ, বাক্য ও বাক্যাংশ উচ্চারণের নিয়ন্ত্রণক্ষমতার কাছে, মুখাভিব্যক্তি নিয়ন্ত্রণের ক্ষমতার কাছে, গতিভঙ্গীর নমনীয়তার কাছে। এই সব যন্ত্রগুলিকে হতে হবে অতিমাত্রায় স্নায়ুসচেতন যাতে তারা মঞ্চে অবস্থানরত অভিনেতার অভ্যন্তরীণ সত্তার কাছ থেকে পাওয়া সামান্য মোচড়ে, সামান্য আবর্তনে-পরিবর্তনে সাড়া দিতে পারে। যন্ত্রগুলি হবে যেন শরীরের সূক্ষ্ম ব্যারোমিটার, আবহাওয়ার অতিসূক্ষ্ম পরিবর্তনে যা সাড়া দিতে সক্ষম।

"তাহলে তোমাদের আশু লক্ষ্য হল তোমাদের স্বাভাবিক এবং সহজাত ক্ষমতার সঙ্গে সমতা রেখে তোমাদের দেহযন্ত্রটিকে তৈরী করে তোলা। দেহযন্ত্রের প্রতিটি অংশকে তোমাদের ক্রমোন্নত করে চলতে হবে, যতক্ষণ পর্যন্ত তোমাদের

অভ্যন্তরীণ অনুভূতির ডাকে সঠিকভাবে তারা সাড়া দিতে না পারে। অভ্যন্তরীণ অনুভূতিকে যতক্ষণ পর্যন্ত সঠিকভাবে প্রকাশ করতে না পারে।

"প্রকৃতির স্বাভাবিক নিয়মের সঙ্গে সমতা রেখে তোমাদের দেহকে শিক্ষিত করে তুলতে হবে এবং সে কাজটি হল অত্যন্ত জটিল। তাতে প্রয়োজন অসামান্য ধৈর্যের।"

চার

বিদ্যালয়ের প্রেক্ষাগৃহে টাঙানো চার্ট দেখে টর্টসভ তাঁর আলোচনা আজ চালিয়ে চললেন।

"তোমরা জান যে আমাদের অভ্যন্তরীণ জীবনে তিনটি পরিচালিকা শক্তি কাজ করে আমাদের ভেতরে—'মন', 'ইচ্ছা', এবং 'অনুভূতি'." ঐ তিন নামাংকিত পতাকা তিনটির দিকে দেখিয়ে উনি বললেন।

"ওরা যেন যন্ত্রের সামনে বসে থাকা তিনজন বাদক—ওদের মাথার ওপরে অরগ্যানের পাইপের মত তিনটি সরু পতাকা—যেন অভ্যন্তরীণ ও বহিরঙ্গের সৃষ্টিশীল শব্দতরঙ্গে যত সুর ওঠে তাদের অনুপ্রাণিত করে তোলা ওদের কাজ।"

আরো কিছু বলবার আগে টর্টসভ ছোট ছোট নিশানগুলি একটু অন্যরকম ভাবে সাজিয়ে নিলেন। বললেন যে আমাকের কাজের পর্যায়ে যেমন যেমন আগে পিছে ওগুলো আসবে, ঠিক তেমনি তেমনি করে ওদের সাজানো দরকার।

সেটি উনি ব্যাখ্যা করলেন এইভাবে:

১। কবির, লেখকের, নাট্যপরিচালকের অথবা অভিনেতার বা প্রযোজনায় নিযুক্ত অন্যান্য কর্মীদের কল্পলোকের আবিষ্কারের থেকে সুরু হয় সৃষ্টিশীল পদ্ধতির গতিসঞ্চার। সুতরাং সেই দিক থেকে দেখতে গেলে প্রথমে পরপর আসবে 'কল্পনা এবং তার আবিষ্কার', 'যদি শব্দের যাদু', 'প্রদত্ত পরিস্থিতি',। ('অভিনেতার প্রস্তুতি গ্রন্থে এইগুলি সব বর্ণিত এবং আলোচিত হয়েছে—অনুলেখক।)

২। বিষয়বস্তু একবার ঠিক হয়ে যাবার পর সহজে তাকে কাজে লাগাবার উপযুক্ত করে তুলতে হবে এবং সেই উদ্দেশ্য নিয়ে সম্পূর্ণ জিনিসটি বিভিন্ন 'ইউনিট', এবং তার 'লক্ষ্যবস্তু' তে ভেঙে ফেলা লয়।

৩। তৃতীয় পর্যায়ে আসে কোন 'লক্ষ্যবস্তুর' ওপরে 'মনোনিবেশ', যার সাহায্যে বা যার জন্যে উদ্দেশ্যটি সাধিত হয়।

৪। কোন বস্তুতে বা উদ্দেশ্যে প্রাণসঞ্চার করার জন্যে শিল্পীর মধ্যে থাকা দরকার 'সত্যবোধ' এবং 'বিশ্বাস'। এটি এই সারির মধ্যে চতুর্থ স্থানে। যেখানে

সত্য সেখানে গতানুগতিক রুটিনের কোন স্থান নেই, ভান করার কোন জায়গা নেই। এই উপাদানটির অবস্থান সকল কৃত্রিমতার থেকে দূরে, সকল ছাঁচে-ফেলা, রবার-ষ্ট্যাম্প মারা অভিনয়ের থেকে দূরে।

৫। এর পর আসে বাসনা, যা 'সক্রিয়তার' পথে এগিয়ে নিয়ে যায়। অভিনেতা যার অখণ্ডনীয়তার বিশ্বাস স্থাপন করতে পারে তেমন লক্ষ্যবস্তু ও উদ্দেশ্যের পরেই আসে সক্রিয়তা।

৬। এর পরের স্থানটি 'ভাবসংযোগ'—এর। ভাবসংযোগ হল পারস্পরিক সংযোগ, যার জন্যে ক্রিয়া সংঘটিত হয় এবং যা হল ক্রিয়ার লক্ষ্য।

৭। আর যেখানেই সংযোগ সেখানেই প্রয়োজন হয়ে পড়ে 'অভিযোজন' এর বা মানিয়ে নেওয়ার এবং সেই জন্যেই এই দুটি কথা রয়েছে পাশাপাশি।

৮। নিজের ভেতরকার সুপ্ত অনুভূতিকে জাগ্রত করবার জন্যে অভিনেতার প্রয়োজন 'অভ্যন্তরীণ ছন্দ-লয়'।

৯। এই সমস্ত উপাদানই 'পুনরাবর্তিত অনুভূতিকে' রূপ দেবার জন্যে এবং আবেগের ঐকান্তিকতা সৃষ্টি করার জন্যে 'আবেগ স্মৃতি' কে জাগ্রত করে তোলে। সুতরাং এইগুলির স্থান নবমে।

১০। সব শেষের স্থানটি হল 'যুক্তি এবং অবিচ্ছিন্নতার'। এই দুটি সম্পর্কে টর্টসভ বললেন:

আমাদের কাজের প্রতিটি পর্যায়ে, যখন আমরা কল্পলোকের আবিষ্কারের কথা বলছিলাম তখন, কিম্বা যখন প্রস্তাবিত পরিস্থিতির কথা কি মনঃসংযোগের বিষয়-বস্তুর কথা বা ইউনিট ও উদ্দেশ্যের কথা অথবা অন্যান্য বিষয়ের কথা আলোচনা করছিলাম তখন প্রায়ই আমাদের এই দুটি শব্দ উচ্চারণ করতে হত: 'যুক্তি এবং অবিচ্ছিন্নতা'। তার সঙ্গে এই কথা কটা কেবল আমি যোগ করতে পারি যে এই দুটি উপাদানের গুরুত্ব একেবারে প্রাথমিক। প্রাথমিক অন্যান্য উপাদানের তুলনায় এবং অভিনেতার অন্যান্য অনেক গুণের তুলনায়, যে সব গুণের সমন্ধে খুঁটিনাটি আলোচনা আমরা এখনও করে উঠতে পারি নি।

"যে কোন কাজই করতে গেলে যুক্তি এবং অবিচ্ছিন্নতাকে বাদ দিয়ে চলা যায় কি?" টর্টসভ জিজ্ঞাসা করলেন। "একটা সমস্যার তোমরা সমাধান করো দেখি কেমন পারো: ঐদরজাটা প্রথমে বন্ধ করো করে তারপর বন্ধ অবস্থায় দরজা দিয়ে পাশের ঘরটাতে চলে যাও। কি পারবে না? তাহলে আর একটা প্রশ্নের উত্তর দেবার চেষ্টা করো তো: যদি এখানে এখন পরিপূর্ণ অন্ধকার থাকত, তাহলে কেমন করে এই আলোটা জ্বালাতে তোমরা? তাও পারবে না বলতে?

"যদি তুমি তোমার কোন অতি গোপন কথা আমাকে বলতে চাও, কেমন করে তা চিৎকার করে জানাবে?

"অনেক অভিনয়ে দেখা যায় যে নায়ক এবং নায়িকা আপ্রাণ চেষ্টা করছেন পরস্পরের কাছে আসার ; তার জন্যে তারা যন্ত্রণা সহ্য করছে, কষ্ট ভোগ করছে, প্রাণপণে নানা বাধার সঙ্গে লড়াই করে যাচ্ছে ; অথচ যে মুহূর্তে সেই প্রার্থিত ক্ষণটি এল, প্রেমিক—প্রেমিকা যখন পরস্পরের আলিঙ্গনবদ্ধ হল, সঙ্গে সঙ্গে এমন একটা ঠাণ্ডা ভাব এসে গেল তাদের পরস্পরের প্রতি, যেন সব কিছু ফুরিয়ে গেছে, যেন সমগ্র অভিনয়টা ইতিপূর্বেই শেষ হয়ে গেছে! সারাক্ষণ ধরে উভয়ের আবেগের ঐকান্তিকতায় বিশ্বাস স্থাপন করে শেষ মুহূর্তে প্রধান অভিনেতৃযুগলের এই শীতল ভাব জনতাকে কতখানি না হতাশ করে তোলে, এবং এমনটা ঘটে যেহেতু এরা দুজনে যুক্তি ও সঙ্গতি রেখে নিজেদের পার্ট তৈরী করে নি।

"অন্য সমস্ত ব্যাপারেও সৃষ্টিশীলতা হবে যুক্তি এবং অবিচ্ছন্নতার ওপরে প্রতিষ্ঠিত। এমন অযৌক্তিক ও বিচ্ছিন্ন ধরণের চরিত্রকেও সম্পূর্ণ অনুষ্ঠানের কাঠামোর মধ্যে যুক্তিসঙ্গত এবং অবিচ্ছিন্ন আকারে নিয়ে আসতে হবে।

"এ পর্যন্ত আমি তোমাদের কাছে ক্রিয়ার, কল্পনার, প্রদত্ত পারিস্থিতির এবং আমাদের অন্যান্য কাজের মধ্যে যুক্তি এবং অবিচ্ছিন্নতার প্রয়োগের কথা বলেছি।

"এখন যদি চিন্তার এবং বাক্যোচ্চারণের ওপরে যুক্তি ও অবিচ্ছন্নতার প্রয়োগের কথা বলতে হয় তাহলে দ্বিতীয় বৎসরের সম্পূর্ণ পাঠক্রম জুড়ে যা বলেছি তারই পুনরাবৃত্তি করতে হয় আর একবার।

"তা সত্বেও আমার বিব্রত লাগছে এই কথা ভাবতে যে 'অনুভূতির যুক্তি ও অবিচ্ছিন্নতা' এই বিষয়টি নিয়ে তোমাদের সঙ্গে এতাবৎ আলোচনা করতে পারি নি।

"যেহেতু আমি এই বিষয়ে বিশেষজ্ঞ নই, সেজন্যে বৈজ্ঞানিক দিক থেকে বিষয়টির প্রতি অগ্রসর হতে আমার সাহস হয় না। এমন কি বাস্তবতার দিক থেকেও সাহস হয় না। আমাকে খোলাখুলি স্বীকার করতেই হবে যে এ বিষয়ে আমার নিজের অভিজ্ঞতার পরীক্ষায় পরীক্ষিত কোন কিছু তোমাদের দিতেও আমি সম্পূর্ণভাবে প্রস্তুত নই।

"এই বিষয়ে বড় জোর আমি করতে পারি কি, না অভিনেতা হিসাবে কাজ করতে গিয়ে আমি যে কতগুলো প্রাথমিক উপায় অবলম্বন করেছিলাম, করে তার কি কি ফল পেয়েছিলাম, আমার সেই সব অভিজ্ঞতার অংশ আমি তোমাদের দিতে পারি।

"আমার পদ্ধতি হল এই : যে সব ক্রিয়ার মধ্যে দিয়ে বিভিন্ন আবেগ আপনা থেকে প্রকাশিত হয়, আমি তার একটি ফর্দ করলাম।"

"কি ধরণের ক্রিয়া, কেমনধারার ফর্দ ?" আমি জিজ্ঞাসা করলাম।

"যেমন ধর 'প্রেম'," টর্টসভ আরম্ভ করলেন। "কোন্ কোন্ ঘটনা থেকে

মানবিক এই আবেগটির জন্ম হয় ? কোন্ কোন্ ক্রিয়া থেকে ?

"প্রথমত 'ছেলেটি' এবং 'মেয়েটির' মধ্যে সাক্ষাৎ হল।

"হয় তৎক্ষাৎ, আর না হয় ধাপে ধাপে তারা পরস্পরের প্রতি আকৃষ্ট হল ; ভাবী প্রেমিক-প্রেমিকাদের পরস্পরের প্রতি মনোযোগ নিবিড়তর হল।

"পরস্পরের সঙ্গে সাক্ষাতের প্রতিটি মুহূর্তের স্মৃতিই তাদের মনে সজীব হয়ে থাকতে লাগল। একে অন্যের সঙ্গে সাক্ষাতের জন্যে তারা ছুতো খুঁজতে সুরু করল।

"দ্বিতীয়বার তাদের মধ্যে সাক্ষাৎ ঘটল। তাদের মধ্যে বাসনা জাগল পরস্পরকে একই স্বার্থে একই কাজে উদ্বুদ্ধ করানোর এবং তার ফলে পরস্পরের মধ্যে আরও ঘন ঘন সাক্ষাতকার ইত্যাদি, ইত্যাদি……

"এর পর :

"এল তাদের মধ্যে প্রথম গোপনতা—পরস্পরের প্রতি আকর্ষণের দৃঢ়তর বন্ধন।

"নানা বিষয়ে তারা পরস্পরের মধ্যে সৌহার্দ্যপূর্ণ উপদেশ বিনিময় করতে লাগল ফলে প্রতিনিয়ত দেখা-সাক্ষাৎ ভাব-বিনিময়। এমনিভাবে জিনিসটা ঘনীভূত হতে থাকল।

"তারপর :

"প্রথম কলহ, তিরস্কার, সন্দেহ।

"নতুন সাক্ষাৎ, মতানৈক্য দূর করার প্রচেষ্টা।

"পুনর্মিলন। আরও নিবিড় সম্পর্ক।

"পরে :

"ওদের সাক্ষাতের পথে বাধা।

"গোপন লিপি।

"গোপন সাক্ষাৎ।

"প্রথম উপহার।

"প্রথম চুম্বন।

"অতঃপর :

"পরস্পরের প্রতি ব্যবহারে প্রীতিপূর্ণ অসংযম।

"পরস্পরের প্রতি ক্রমবর্দ্ধমান দাবী।

"ঈর্ষা।

"বিচ্ছেদ।

"বিরহ।

"পুনর্মিলন। ক্ষমা। এমনিভাবে চলতে থাকে·

"এই সমস্ত মুহূর্তের সমস্ত কাজেরই পশ্চাতে অভ্যন্তরীণ যুক্তি রয়েছে। সমগ্রভাবে সব মিলে যে অনুভূতি, যে আবেগ বা যে অবস্থা প্রকাশ করে তাকেই আমরা এক কথায় বলি 'প্রেম'।

"যদি তোমরা খুঁটিনাটি পরিস্থিতি, সঠিক চিন্তা এবং অনুভূতির ঐকান্তিকতাকে ভিত্তি করে তোমাদের কল্পনাকে এই রকম শ্রেণীবদ্ধ ক্রিয়ার প্রতিটি পদক্ষেপে প্রসারিত কর তাহলে দেখবে যে প্রথমে বহিরঙ্গের দিক থেকে প্রেমে পড়া একজন মানুষের মত অবস্থায় পৌঁছে গেছ।

"এমনিভাবে প্রস্তুত হলে দেখবে যে ধরণের চরিত্রে এই আবেগটি প্রবল, সেই ধরণের চরিত্রে অভিনয় করা তোমাদের পক্ষে কিছুটা সহজ হয়ে গেছে।

"কোন ভাল অভিনয়ে, পরিপূর্ণভাবে প্রস্তুত করা অভিনয়ে এর সব কটি মুহূর্তই অথবা অধিকাংশ মুহূর্তই অল্পবিস্তর খুঁজে পাওয়া যায়। অভিনেতার কাজ হল মুহূর্তগুলিকে খুঁজে খুঁজে চিনে নেওয়া। এই অবস্থার মধ্যে যদি আমরা মঞ্চের ওপরে একটি শ্রেণীবদ্ধ উদ্দেশ্য ও ক্রিয়াসমষ্টি সম্পন্ন করতে পারি তাহলে সব কিছুর সমষ্টিতে মিলে এমন একটি অবস্থার জন্ম দেবে যার নাম প্রেম। অবস্থাটা আসবে একেবারে একসঙ্গে নয়, এক একটি পদক্ষেপে। এই ক্ষেত্রে কোন অভিনেতা কেবল ক্রিয়া সম্পন্ন করে না, সে সক্রিয় হয়ে ওঠে: সে থিয়েটারী ভান করে না, একজন মানুষ হিসেবে তার স্বাভাবিক অভিজ্ঞতা সে লাভ করে, অন্যের অনুভূতির ফলাফলের সে অনুকরণ করে না, সে নিজে অনুভব করে।

"অধিকাংশ অভিনেতাই তাদের অভিনীত চরিত্রের অনুভূতির প্রকৃতির মধ্যে প্রবেশ করে না। তাদের কাছে 'প্রেম' হল এক বৃহৎ সাধারণ অভিজ্ঞতা।

"যে সময়ে যা করা চলে না, তাই তারা করতে যায় সেই সময়ে। যখন আলিঙ্গন করা চলে না, তখন আলিঙ্গন করতে যায়। তারা ভুলে যায় যে অনেকগুলি পৃথক পৃথক ঘটনা এবং মুহূর্তের পর তবেই মানুষ কোন মহান অভিজ্ঞতার সন্ধান পায়। এই ঘটনাগুলি, এই মুহূর্তগুলি তাকে জানতে হবে, অনুধাবন করতে হবে, আয়ত্ত করতে হবে এবং পরিপূর্ণভাবে সম্পন্ন করতে হবে। তা যদি সে না করতে পারে তাহলে পরিণামে তাকে গতানুগতিকতার শিকার হয়ে পড়তে হবে।"

পাঁচ

টর্টসভ এই কথা বলে আজ আরম্ভ করলেন:

"মনে কর তুমি এইমাত্র বিছানা ছেড়ে উঠেছ। এখনও তোমার নিদ্রাভাব কাটে নি, এখনও তোমার শরীর অনড়, তোমার ইচ্ছে করছে না নড়াচড়া করতে,

বিছানা ছেড়ে উঠতে ; যেন তোমার হাড়ের মধ্যে সকালের ঠাণ্ডা ঢুকে পড়েছে খানিক। কিন্তু বিছানা ছেড়ে তুমি নিজেকে ঠেলে তুললে, নিজেকে চাঙ্গা করে তোমার জন্যে কিছু ব্যায়াম করলে। ব্যায়াম তোমাকে চাঙ্গা করে তুলল। চাঙ্গা করে তুলল কেবল তোমার শরীরটাকে নয়, তোমার মুখভাবকেও। তোমার সমস্ত অবয়বে, এমন কি অঙ্গুলিবিন্দুতেও রক্তসঞ্চালন সুরু হয়ে গেল বেগে।

"শরীর বশে এলে পর কণ্ঠস্বর নিয়ে পড়লে। কণ্ঠস্বরকে সুরে আনলে। স্বর পরিপূর্ণ হল, পরিষ্কার হল, স্বরে অনুরণন এল ; তোমার মুখের মুখোশটির মধ্যে দিয়ে স্বচ্ছন্দে ভেসে বেরিয়ে এসে ঘর পরিপূর্ণ করে ফেলল। তোমার স্বর হয়ে উঠল সুন্দর, কম্পমান। তোমার ঘরের ধ্বনিসুশ্রাব্যতা তোমার স্বরকে প্রতিধ্বনিত করে তোমার কাছে ফিরিয়ে নিয়ে এল। সেই প্ররোচনায় তোমার মধ্যে প্রবাহিত হল নতুন প্রচেষ্টা, নতুন উদ্দীপনা, নতুন প্রাণোচ্ছলতা।

"পরিচ্ছন্ন শব্দোচ্চারণ, ছিমছাম কথা, সুস্পষ্ট ভাষণ বাণীকে সুউচ্চ, সুডৌল করে তোমার চিন্তাটিকে বার করে আনে।

"অভিনেতার অন্তর থেকে স্বতোৎসারিত কোন বিচ্যুতি কখনো বা বাণীকে মর্মগ্রাহী করে তোলে।

"তারপর ছন্দের আবর্তনের অভ্যাস সুরু করলে এগিয়ে পেছিয়ে নানান লয়ে।

"তোমার সমগ্র শারীরিক প্রকৃতির মধ্যে তুমি নিয়মানুবর্তিতা, শৃংখলা, ভারসাম্য এবং সুসমঞ্জস ঐকতান অনুভব করলে।

"তোমার বহিরঙ্গের শারীরিক ক্রিয়া কৌশলে সহায়তা করে এমন সমস্ত দেহাংশই এখন নমনীয়, গ্রহণক্ষমতাসম্পন্ন, অভিব্যক্তপ্রবণ, স্নায়ুসচেতন এবং গতিসম্পন্ন। ভালভাবে তেল লাগালে এবং রেগুলেট করলে যেমন কোন যন্ত্রের চাকা, রোলার প্রভৃতি ঘুরতে থাকে, চলতে থাকে পরস্পরের সঙ্গে পরিপূর্ণ সামঞ্জস্য রেখে, এও ঠিক তেমনি।

"এখন তোমার পক্ষে স্থির থাকা কষ্টকর। তোমার অন্তরটা এখন ব্যস্ত হয়ে উঠেছে কিছু করবার জন্যে। তোমার মধ্যে যে মানবিক অন্তরাত্মাটি জাগ্রত হয়ে উঠেছে তার আবেদনটি প্রকাশ করে দেবার জন্যে তুমি এখন ব্যস্ত।

"তোমার সমস্ত শরীরটা এখন কাজ করার জন্যে উদ্যত এখন তোমার ভেতরটা টগবগ করে ফুটতে সুরু করেছে। ছোট ছোট শিশুদের মত তুমি এখন জান না এই অতিরিক্ত কর্মোদ্যম নিয়ে এবার তুমি কি করবে। সুতরাং সামনে যা পাওয়া যায়, তারই ওপরে এই কর্মোদ্যমকে তোমার ব্যয় করে ফেলতে হবে।

"এখন তোমার প্রয়োজন একটা উদ্দেশ্যের, প্রয়োজন একটা অভ্যন্তরীণ প্রেরণার যা তোমার শরীর দিয়ে প্রকাশ হতে পারে। যদি তা আসে তাহলে তোমার শরীরের সমস্ত যন্ত্রই তার পূরণের কাজে লেগে পড়বে এবং একেবারে

শিশুর মত আবেগ ও কর্মোদ্যম নিয়ে তুমি প্রেরণাকে প্রস্ফুটিত করে তুলতে পারবে।

"এই হল সেই শারীরিক প্রস্তুতি, মঞ্চের ওপরে থাকার সময়ে অভিনেতার যাকে সর্বদা ব্যবহারের উপযুক্ত করে রাখা দরকার। এই প্রস্তুত অবস্থাকেই আমরা বলি 'বহিরঙ্গের সৃষ্টিশীল অবস্থা'।

"তোমাদের শারীরিক যন্ত্রগুলিকে যে কেবল সবল ও সক্ষম হতে হবে তাই নয়, তোমাদের অন্তর থেকে যে প্রেরণা আসবে, যে প্রত্যাদেশ আসবে তা পূরণ করবার জন্য তাদের ভৃত্যের মত প্রস্তুত থাকতে হবে। তোমাদের প্রকৃতির অভ্যন্তরীণ ও বহিঃসত্তার মধ্যেকার এই যে বন্ধন এবং তাদের মধ্যে এই যে পারস্পরিক ক্রিয়া, একে এমনভাবে আয়ত্ত করতে হবে, এমনভাবে উন্নত করতে হবে যেন সচেতন বা অবচেতন যে কোনভাবে আহ্বানমাত্র সাড়া পাওয়া যায় তৎক্ষণাৎ।

"আমাদের তিনজন বাদক—মন, ইচ্ছা এবং অনুভূতি—এই তিনজন যখন নিজের নিজের জায়গায় বসে আমাদের দেওয়ালের দুই অংশের দুটি যন্ত্র নিয়ে বাজাতে আরম্ভ করেছেন, 'বহিরঙ্গের' এবং 'অভ্যন্তরের সৃষ্টিশীল অবস্থা' তখন প্রতিটি পৃথক উপাদান থেকে যে সংগীত নির্গত, তার সব ধরে নিচ্ছে।

"এর পর বাকী যা, তা হল এর সবটাকে জুড়ে, সমগ্রকে জুড়ে একেবারে এক করে ফেলা। একটি সম্পন্ন হয়ে গেলে যে অবস্থার সৃষ্টি হবে তাকে বলব 'সামগ্রিক সৃষ্টিশীল অবস্থা'। অভ্যন্তরীণ মনস্তাত্ত্বিক কৌশলের সঙ্গে বাহিরঙ্গের শারীরিক কৌশলের সমন্বয়ে এই অবস্থার সৃষ্টি।

"এই অবস্থায় যখন তোমরা পৌঁছে যাবে, তখন তোমাদের মধ্যে যে ভাবই জাগ্রত হোক তা আপনা থেকেই বাইরে প্রকাশ পাবে। তখন নাটকের সমস্যা, পরিচালকের দেওয়া সমস্যা এবং সর্বোপরি তোমাদের নিজেদের সমস্যা, সব সমস্যারই তখন সহজে সমাধান করতে পারবে তোমরা। তখন তোমাদের সমস্ত অভ্যন্তরীণ সংগতি, সমস্ত শারীরিক কর্মশক্তি যে কোন মুহূর্তের অহ্বানে সাড়া দিয়ে এগিয়ে আসার জন্যে প্রস্তুত। অর্গ্যানবাদক যখন বাজাবার সময়ে অর্গ্যানের চাবিগুলির ব্যবহার করেন, একটার সুর ক্ষাণ হয়ে গেলে যেমন অন্য একটা চাবি টেনে দেন, তেমনি তখন তোমরাও তোমাদের উপাদানগুলো নিয়ে তাই করতে পারবে।

"অন্তর থেকে বাহিরঙ্গে স্থানান্তর যতই অব্যবহিত, স্বতোৎসারিত, সুস্পষ্ট এবং যথাযথ হবে, যে চরিত্র তোমরা মঞ্চে রূপায়িত করছ, সেই চরিত্রের অন্তর-জীবন ততই সুন্দরভাবে সুপ্রসারিতভাবে এবং পরিপূর্ণভাবে দর্শকসমাজের সমক্ষে

প্রকাশিত হতে পারবে। এবং এই প্রকাশের জন্যেই তো নাটক লেখা হয়, এই প্রকাশের জন্যেই তো থিয়েটারের অস্তিত্ব।

"সৃষ্টিশীল এই প্রক্রিয়ার মধ্যে কোন অভিনেতা যখন যে কাজই করুন না কেন, তাঁকে সর্বদাই এই সামগ্রিক অন্তর-বাহির-সমন্বিত অবস্থার মধ্যে থাকতে হবে। হয়ত তিনি তাঁর সংলাপ প্রথম পড়ছেন কিম্বা শততম বার পড়ছেন, হয়ত পার্টটি অনুধাবন করছেন অথবা কেবলমাত্র পাঠ করছেন, হয়ত বাড়ীতে বসে তা নিয়ে কাজ করছেন আর না হয় মহড়ার সময়ে, কিম্বা হয়ত পার্টের জন্যে দৃশ্যগোচর বা অদৃশ্য কোন উপাদানের খোঁজ করছেন, বা তার অভ্যন্তরীণ কিম্বা বহিঃসত্তার কথা চিন্তা করছেন, চিন্তা করছেন তার বাসনার কথা, আবেগের কথা, চিন্তার কথা, ক্রিয়ার কথা, চরিত্রের সামগ্রিক বহিরাকৃতির কথা, চিন্তা করছেন তাঁর নিজের পোষাক বা মেক-আপের কথা, চরিত্রের সঙ্গে প্রধান বা অপ্রধান, যে কোন সংযোগের সময়ে যেন তিনি এই সামগ্রিক সৃষ্টিশীল অবস্থার কথাটা মাথার মধ্যে রাখতে ভুল না করেন; সামগ্রিক সৃষ্টিশীল অবস্থা হল সেই অবস্থা, যার মধ্যে তাঁর সৃষ্টিকৌশলের অভ্যন্তরীণ দিক এবং বহিরঙ্গের দিক, এই উভয় দিকই বর্তমান।

"এইটি যদি না করতে পারি, তা হলে কোন চরিত্রের ভেতরে পৌঁছবার রাস্তাটা আমরা ধরতে পারব না। এই বস্তুটি দ্বিতীয় চরিত্রসত্তার মতো আমাদের প্রকৃতির স্বাভাবিক গুণ হিসেবে নিজেদের মধ্যে বসিয়ে নেওয়া প্রয়োজন।

"আমাদের যৌথ কাজের দ্বিতীয় বৎসরের এই হল সর্বশেষে পর্যায় এবং অভিনেতার প্রস্তুতির সাধারণ পাঠক্রমের সর্বশেষ পর্যায়।

"এখন, যখন তোমরা শিখেছ কেমন করে এই সৃষ্টিশীল অবস্থায় উপনীত হতে হয়, তখন তোমাদের পরবর্তী পদক্ষেপ হবে কেমন করে অভিনেতা একটি সমগ্র চরিত্রকে অভিনয়ের জন্য তৈরী করে।

"এই দু' বৎসর ধরে যত কিছু তোমরা শিখলে সব কিছু মিলে এখন তোমাদের মনের মধ্যে, বুকের মধ্যে ভিড় করেছে। এখন এই সব কিছুকে ঠিক ঠিক জায়গা মত বসাতে হয়ত তোমাদের অসুবিধা হতে পারে।

"তৎসত্ত্বেও যখন সব কিছু বলা হয়ে গেছে, করা হয়ে গেছে, তখন দেখা যাবে যে এই যত সব উপাদান লেগেছে অভিনেতা তৈরীর কাজে, তার সকল-গুলিই হল মানবসত্তার প্রকৃত অস্তিত্ব থেকে গ্রহণ করা এবং প্রতিটির সঙ্গেই আমরা বাস্তবজীবনে সুপরিচিত। আমাদের নিজেদের জীবনের কোন অভিজ্ঞতা দিয়ে যখন আমরা বিচার করি, দেখি যে বাস্তবজীবনেও আমাদের একই অবস্থা প্রাপ্ত হতে হয় এবং মঞ্চজীবনে আমরা কেবলমাত্র ঐ বাস্তবজীবনেরই অনুসরণ করে থাকি।

"উভয়ক্ষেত্রেরই অভিজ্ঞতা একই উপাদানে তৈরী। আমাদের বাস্তবজীবনে যতক্ষণ না আমরা অন্তর-বাহির সমন্বয়ের এই অবস্থায় গিয়ে পড়ছি ততক্ষণ পর্যন্ত সেই অভ্যন্তরীণ আবেগের অভিজ্ঞতা বা তার শারীরিক বহিঃপ্রকাশ, কোনটাই আমাদের আসে না।

"সবচেয়ে আশ্চর্যের কথা এই যে অত্যন্ত স্বাভাবিক কারণে মানুষের মধ্যে এই যে সুপরিচিত অবস্থার উদ্ভব হয়, মঞ্চে পা দেবার সঙ্গে সঙ্গে অভিনেতার মধ্যে এই অবস্থার আর কোন অস্তিত্ব থাকে না। বিভিন্ন প্রকারের মানুষের জীবনসত্তাকে মঞ্চে উপস্থাপিত করবার জন্যে তাই প্রয়োজন হয় অদম্য প্রচেষ্টা, পর্যাপ্ত পাঠানুশীলন, সুনিয়ন্ত্রিত অভ্যাস এবং যত্নায়ত্ত কৌশলের।

"সেই কারণেই আমরা অভিনেতারা অবিচ্ছিন্ন সুনিয়ন্ত্রিত ব্যায়াম এবং শিক্ষণের মধ্যে দিয়ে চলতে বাধ্য হই। এ কাজে আমাদের প্রচুর ধৈর্য, সময় এবং বিশ্বাসবোধ থাকা দরকার এবং সেই পথেই আমি তোমাদের আহ্বান করছি। লোকে যে বলে: অভ্যাসই প্রকৃতির দ্বিতীয় স্বরূপ, এ কথা আমাদের কাজের ক্ষেত্রের মত কোন ক্ষেত্রেই এত সুপ্রযুক্ত নয়। অভ্যাস জিনিসটা এত বেশী প্রয়োজনীয় যে আমি তোমাদের শেষ দুটি নামের পতাকা দেওয়ালে লাগিয়ে সেই প্রয়োজনীয়তাকে বিশেষিত করতে বলব: 'অভ্যাস' এবং 'শিক্ষণ' (অভ্যন্তরীণ এবং বহিরঙ্গের)। যে দেওয়ালে 'সৃষ্টিশীল অবস্থা'র অন্যান্য উপাদানগুলি সাজানো আছে, সেই দেওয়ালেই ও দুটি লাগিয়ে দাও।

"এর অন্তর্নিহিত বিভিন্ন উপাদানের জন্যে এই অবস্থাটি হল অতি সহজ মানবিক অবস্থা। ক্যানভাসের পশ্চাদ্পট, উইংস, মুখের রঙ, আঠা, কার্ড-বোর্ডের আসবাব, এই সবের পরিবেশের মাঝখানে এই সৃষ্টিশীল অবস্থাই জীবন এবং সত্যকে মঞ্চের মধ্যে এনে দেয়।

"অভিনেতার প্রস্তুতিপর্বের সম্পূর্ণ পরিমাপ এখনও আমাদের শেষ হয়নি। হলে যখন সময় আসবে এবং যখন সম্পূর্ণ এক একটি চরিত্র অভিনয়ার্থ প্রস্তুত হয়ে যাবে, তখন দেখা যাবে যে পতাকায় পতাকায় সম্পূর্ণ দেওয়ালটা ছাদের কাছ পর্যন্ত ঢাকা পড়ে গেছে।"

"কিন্তু দেওয়ালের ওপর ভাগের সম্পূর্ণটা জুড়ে ঐ যে একটা বিশাল ব্যানার রয়েছে। যাতে কিছু লেখা নেই, ওটার সম্বন্ধে তো কিছু বললেন না," আমি বলে উঠলাম।

"আমাদের শারীরিক সত্যবোধ এবং আমাদের প্রকৃতির অতিপ্রকৃত উপাদান-গুলির ওপরে আমরা যত কাজ করে থাক, যত অনুশীলন করে থাকি, সব কিছুর পেছনে এইটি হচ্ছে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ কারণ।"

"ক্ষমা করবেন," গ্রীশা বলে উঠল, "তাহলে আমরা নীচের এই সবগুলো নিয়ে

এত মাথা ঘামাচ্ছি কেন, যদি সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপারগুলো এ সবের মধ্যে নাই থাকে? অথবা যদি থাকে এই উচ্চতর কোন কিছুর মধ্যে?"

"কারণ তোমরা একেবারে সরাসরি কখনও চূড়ায় উঠতে পার না," টর্টসভ উত্তর দিলেন। "চূড়াতে উঠতে হলে তোমাদের সিঁড়ির দরকার হয়, মইয়ের দরকার হয়। ঐগুলির সাহায্য নিয়ে তবে চূড়াতে ওঠা যায়। আমি তোমাদের সেই সিঁড়িগুলির সন্ধান দিলাম। পতাকার ছদ্মবেশে ঐ সিঁড়িগুলিই রয়েছে তোমাদের সামনে। কিন্তু সিঁড়িগুলি তো শিল্পের সর্বোত্তম চূড়াটিতে পৌছবার প্রস্তুতিপর্বের ধাপমাত্র—সে চূড়ার নাম হল অবচেতনা। সেই সুউচ্চ অংশে পৌছোবার আগে আমাদের জীবন্ত অভিনয়ের সহজ কথাগুলি শিখতে হবে।"

টর্টসভ এরপর চলে যেতে নিয়ে যখন প্রেক্ষাগৃহের দরজার কাছ পর্যন্ত পৌছে গেছেন এমন সময়ে দরজাটা খুলে গেল এবং যে দুটি পতাকার কথা টর্টসভ একটু আগে উল্লেখ করেছিলেন, 'অন্তর-বাহিরের অভ্যাস' এবং 'শিক্ষণ' নামের সেই দুটি ছোট পতাকা হাতে নিয়ে রাখামানফ প্রবেশ করলেন।

ছয়

"তোমরা এবার অল্পবিস্তর বিশেষজ্ঞের স্তরে পৌছে গেছ," এই কথা বলে টর্টসভ সুরু করলেন। "ফলে তোমাদের কাছে একটি অতি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের কথা বলবার সুযোগ আমি পেয়েছি—সেটি হল প্রকৃতির সূক্ষ্মতা এবং থিয়েটারে তার কার্যকলাপের প্রতিপ্রকৃতি।

"তোমরা হয়ত জিজ্ঞাসা করবে যে ঐ বিষয়টি ছাড়া আর কিসের কথা আমরা আলোচনা করছিলাম এতাবৎ কাল ধরে। তার উত্তরে একটা উদাহরণ দিয়ে ব্যাপারটা বুঝিয়ে দিচ্ছি।

"যখন তোমরা অতি সুস্বাদু, চমৎকার একটা মাংসের সুপ রান্না করতে যাও, তখন কি কর? মাংসটা তৈরী কর, সুপের উপযুক্ত সব্জী তৈরী কর, করে তার সঙ্গে জল মেশাও। তারপর পাত্রটি উনুনে চড়িয়ে অনেকক্ষণ ধরে সিদ্ধ কর যাতে সমস্ত রসটা নিংড়ে বেরিয়ে আসে, না হলে তো সুপই তৈরী হবে না।

"অথচ যদি আগুন না জ্বালানো হয় তাহলে তো এসব কিছু কোন কাজেই আসবে না আগুন না হলে সব কিছু কাঁচা কাঁচা, আলাদা আলাদা খেতে হবে আর থেকে যাবে আলাদা করে শুধু নিস্তেজ জল।

"চূড়ান্ত লক্ষ্য এবং অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখা হল আমাদের সেই আগুন, যা দিয়ে আমরা রান্নার কাজ করি।

"সাধারণ প্রাত্যহিক জীবনে আমাদের সৃষ্টিশীল প্রকৃতি থাকে অচ্ছেদ্য, তার বিচ্ছিন্ন উপাদানগুলো আপনা থেকে এবং নিজেদেরই জন্যে অবস্থান করতে পারে না। অথচ মঞ্চে উঠলে আশ্চর্যরকম সহজে তারা বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে এবং তাদের আবার জড়ো করে একত্র করা খুব কষ্টকর হয়ে ওঠে। এবং সেইজন্যেই এই সব বিচ্ছিন্ন অংশগুলোকে পুনঃ সংযোজিত করে আবার মিলিত সক্রিয়তার লাগামের বন্ধনের মধ্যে নিয়ে আসবার উপায়টি আমাদের আয়ত্ত করতে হয়।

"কোন একটা সম্পূর্ণ চরিত্রকে যখন প্রস্তুত করতে যাবে তখন এই মহৎ কার্যটি থাকবে তোমাদের সম্মুখে যে সমস্ত উপাদান তুমি তৈরী করেছ, তার সবগুলি থাকবে একটি অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখা দিয়ে বাঁধা এবং এই অবস্থায় তার গতিমুখ থাকবে চরিত্রের সর্বাঙ্গীন লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যের দিকে। মঞ্চের বাইরে খুব স্বাভাবিকভাবেই এমনটা ঘটে, এমনকি যদিও আমরা তখন ঐ পৃথক সব উপাদান, তাদের অন্তরসঞ্চারী ক্রিয়ারেখা, সর্বাঙ্গীন লক্ষ্য বা উদ্দেশ্য সম্পর্কে একেবারেই অচেতন।

"এই প্রাথমিক গুরুত্বপূর্ণ কার্যটি আমরা মঞ্চের ওপরে কেমনভাবে সম্পন্ন করি ?

"এই 'উপাদানের' মধ্যে একদিকে আমরা রাখি স্বাভাবিক পারদর্শিতা প্রতিভা, প্রকৃতিদত্ত সম্পদ, প্রকৃতিদত্ত ক্ষমতা—এবং অপরদিকে রাখি অভিনেতা হিসাবে আমাদের কৌশলের সহায়ক সকল উপায় ও পদ্ধতিকে।

"তোমরা ইতিমধ্যেই জেনেছ যে সর্বোচ্চ লক্ষ্য বলতে আমরা বুঝি সেই মূল চিন্তাধারা যা লেখককে তাঁর নাট্য রচনায় প্রবৃত্ত করিয়েছে। তোমরা একথাও জেনেছ যে, মঞ্চের ওপর কোন চরিত্রের অন্তরসঞ্চারী অভগ্ন ক্রিয়ারেখাটি হল তার অন্তর্নিহিত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র লক্ষ্যবস্তুর সমষ্টী দিয়ে প্রস্তুত।

'সুতরাং তোমার চরিত্রের জন্যে বা নাটকের জন্যে বা নাট্যাংশের জন্যে (নাট্যাংশের যদি সর্বাঙ্গীন লক্ষ্য থাকে) এক গভীর, মজবুত এবং দৃঢ়ভিত্তিক ক্রিয়ারেখা বেছে নাও। মনে কর তোমার হাতে আছে সুতো পরানো এক সূচ। এবার তোমার মনের মধ্যে যে সব উপাদান তুমি আগে থেকেই তৈরী করে রেখেছ ছোট ছোট যে সব লক্ষ্যবস্তু সাজিয়েছ পার্টটি খুঁটিয়ে তৈরী করবার সময়ে, তার মধ্যে দিয়ে সূচটা চালিয়ে দাও, দিয়ে নাট্যপ্রযোজনার মূল লক্ষ্যের দিকে ধাবিত সেই অভিন্ন রেখাটির সঙ্গে গ্রথিত করে দাও।

"কোন চরিত্রকে অভিনয়ার্থে প্রস্তুত করার কাজ যখন তোমরা করতে থাকবে, তখনই এই পদ্ধতি তোমরা সঠিকভাবে আয়ত্ত করতে পারবে।"

ষোড়শ পরিচ্ছেদ
অভিনয় সম্পর্কে কয়েকটি কথা

এক

যদিও আমরা এখন আমাদের পাঠক্রমের সমাপ্তি সীমায়, তথাপি মনে হচ্ছিল তথাকথিত "পদ্ধতির" ওপরে অধিকার লাভ করার থেকে আমরা এখনও অনেক দূরে ; যদিও অবশ্য ব্যাপারটার ওপরে তত্ত্বজ্ঞান আমাদের হয়েছে। এই সন্দেহটি টর্টসভের কাছে প্রকাশ করাতে তিনি এই উত্তর দিলেন :

"যে পদ্ধতির পাঠ আমরা গ্রহণ করলাম তাকে প্রায়ই বলা হয় 'স্তানিস্লাভস্কী পদ্ধতি'। কিন্তু কথাটা ঠিক নয়। এই পদ্ধতির অন্তর্নিহিত শক্তি হচ্ছে এইখানে যে এই পদ্ধতি কেউ তৈরী করে নি, কেউ আবিষ্কার করে নি। অন্তরে বাহিরে এ আমাদের জৈবপ্রকৃতির অঙ্গ। প্রকৃতির স্বাভাবিক নিয়মই হল এর ভিত্তি। একটি শিশুর জন্ম, একটি বৃক্ষের বৃদ্ধিলাভ, শৈল্পিক একটি কল্পমূর্তির সৃষ্টি, সবই হল একটি সুনয়ন্ত্রিত অবিচ্ছিন্নতার প্রকাশ। এই সৃষ্টিপ্রকৃতির কাছাকাছি কেমন করে আনা যায়, আমার সারাজীবনের এই হল চিন্তা। এ ব্যাপারে কোনও পদ্ধতির আবিষ্কার করা তো সম্ভব নয়। আমাদের জন্মলগ্ন থেকেই এই পদ্ধতি আমাদের অন্তরে। সৃষ্টিশীলতা আমাদের অন্তরের সম্পদ। এ আমাদের প্রকৃতির প্রয়োজনীয়তা, এবং সেজন্য একমাত্র কোন স্বাভাবিক পদ্ধতির সহায়তা ছাড়া একে কেমন করে প্রকাশ করা যাবে তা আমাদের জানা নেই।

"অথচ আশ্চর্যের কথা এই যে, যখনই আমরা মঞ্চের ওপরে উঠে দাঁড়াই, তখনই প্রকৃতির এই স্বাভাবিক দান আমাদের ভেতর থেকে কোথায় যায় হারিয়ে এবং সৃষ্টিশীল অভিনয়ের পরিবর্তে আমরা ভানকরা, গায়ের জোরে অভিনয়ের আশ্রয় গ্রহণ করে থাকি। কষ্টকৃত, গতানুগতিক অবাস্তবতা পরিস্ফুট হয়ে ওঠে আমাদের মঞ্চোপস্থাপনায়। নাট্যকারের দেওয়া সংলাপ ও ক্রিয়ানির্দেশ, চিত্রকরের আঁকা দৃশ্যসজ্জা, পরিচালকের পরিকল্পিত প্রযোজনা, সবই যেন আমাদের ওপরে জোর করে চাপিয়ে দেওয়া। অবাস্তবতা আমাদের বিব্রত মানসিকতায়, মঞ্চ-ভীতিতে এবং যে স্থূল রুচিবোধ এবং মিথ্যা ঐতিহ্য আমাদের প্রকৃতিকে পিষ্ট করছে এতকাল, তার মধ্যে। এর সমস্তই অভিনেতাকে প্রদর্শক মনোভাবাপন্ন করে তোলে এবং ঐকান্তিকতাহীন অভিনয়ের পথে নিয়ে যায়। আর আমরা যে পথ বেছে নিয়েছি, —চরিত্রকে জীবন্ত করে তোলার সেই পদ্ধতি প্রচলিত এই সব অভিনয়রীতির

বিরুদ্ধে তার সমস্ত শক্তি দিয়ে বিদ্রোহে রত। আমরা এই নীতিতে আস্থাশীল যে, যে কোনও সৃষ্টিশীল কাজের মূল কথা হল মানবাত্মার জীবন্ত প্রকাশ। অভিনেতা ও তাঁর অভিনয়াংশের প্রধান কথা হল তাঁদের সংযুক্ত অনুভূতি এবং অবচেতন সৃষ্টিশীলতা।

"এ সব তো জোর করে 'প্রদর্শন' করা যায় না, কেবল স্বতোৎসারিতভাবে এগিয়ে আনা যায়। মানুষ কেবল একে অনুভব করতে পারে। আর মঞ্চে যা জোর করে 'প্রদর্শন' করা হয়, তা হল চেষ্টা করে আনা কৃত্রিম অভিব্যক্তি যা অভিনেতার নিজ অভিজ্ঞতা থেকে উদ্ভূত নয়।

"ঐ জিনিসের মধ্যে কোন অনুভূতির স্পর্শ থাকে না। ও হল গতানুগতিক কৃত্রিমতায় পূর্ণ ছাঁচে-ঢালা অভিনয়।"

"কিন্তু ঐ অভিনয়ও তো কার্যকরী হতে পারে। জনসাধারণ তো ঐ অভিনয় দেখেও মুগ্ধ হয়", ছাত্র-ছাত্রীদের মধ্যে একজন মন্তব্য করে বসল।

"আমি স্বীকার করি সে কথা," টর্টসভ একমত হয়ে বললেন। "কিন্তু সে অভিনয় কেমন প্রভাব সৃষ্টি করতে পারে? একটার থেকে অন্যটার সৃষ্ট প্রভাবের মধ্যে এই গুণগত তারতম্যটি অনুধাবন করে দেখতে হবে ঠিকমত। এই দিক দিয়ে দেখতে গেলে থিয়েটারে আমাদের অনুসৃত পন্থাটি হল অতি পরিচ্ছন্ন।

"আমরা কোন তাৎক্ষণিক প্রভাবে বিশ্বাসী নই, যে প্রভাব এই এল, এই চলে গেল। আমরা কেবল মানুষের দৃষ্টি এবং শ্রবণকে তৃপ্ত করেই সুখী নই। আমরা সবচেয়ে উঁচু স্থান দিই মানুষের আবেগের ওপরে অভিনয়ের প্রভাববিস্তার করার ওপরে, যে প্রভাব দর্শকের ওপরে একটা আজীবন ছাপ ফেলে দেয়, এবং যা অভিনেতাকে এক একটি জীবন্ত মানুষে পরিণত করে। অভিনেতা তখন দর্শকের অতি আপন জনের মধ্যে এসে যায়, যাকে তারা ভালবাসে, যার সুখে সুখী, দুঃখে দুঃখী হয়; যাকে দেখবার জন্যে তারা বার বার থিয়েটারে যায়। আমাদের দাবী হল ভারী সোজা, ভারী স্বাভাবিক, আর তাই সে দাবী পূরণ করাটা হল ভারী শক্ত। আমরা শুধু চাই যে, অভিনেতা মঞ্চের ওপরে কেবল প্রকৃতির স্বাভাবিক নিয়মগুলি পালন করে জীবন্ত থাকুক। অথচ যে সমস্ত পরিবেশের মধ্যে অভিনেতাকে কাজ করতে হয়, সেই পরিবেশের কারণে মঞ্চের ওপরে স্বাভাবিক জীবনধর্মে সজীব থাকার চেয়ে তার বিচ্যুতির মধ্যে গিয়ে পড়াটাই সহজ হয়ে ওঠে তার কাছে। সুতরাং এই বিচ্যুতির বিরুদ্ধে সংগ্রাম করার উপায় আমাদের খুঁজতেই হল। এবং এই হল আমাদের তথাকথিত 'পদ্ধতির' ভিত্তি। অবশ্যম্ভাবী বিচ্যুতিকে বিনষ্ট করা এবং আমাদের অভ্যন্তরীণ প্রকৃতিকে সুকঠোর পরিশ্রম এবং

মানসমন্ত্রত অনুশীলন ও অভ্যাসের সাহায্যে সঠিক পথে পরিচালিত করা, এই হল এ পদ্ধতির অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্য।

"দর্শকসমক্ষে কাজ করার দরুণ প্রকৃতির যে স্বাভাবিক নিয়মপালন থেকে মানুষ বিচ্যুত হয়ে পড়ে, এই 'পদ্ধতির' কাজ হল সেই বিচ্যুতির পথ থেকে সরিয়ে তাকে স্বাভাবিক মানবপ্রকৃতির সৃষ্টিশীল অবস্থার মধ্যে আবার ফিরিয়ে আনা।

"কিন্তু তোমাদের ধৈর্যশীল হতে হবে," টর্টসভ বলে চললেন। "তোমার মধ্যে যে সব বস্তুকে পূর্ণতা দেবার জন্যে, প্রস্ফুটিত করে তোলবার জন্যে তুমি প্রচেষ্টা চালিয়ে যাচ্ছে সেই প্রচেষ্টার প্রতি অতি যত্নে লক্ষ্য রাখলেও দেখবে সেই অবস্থায় পৌছতে বেশ কয়েক বছর তোমাদের লেগে যাবে। ইতিমধ্যে যদি বিপথে চলে যাবার মত পরিস্থিতি কখনও আসে, তাহলে সঠিক পথটি তোমার মধ্যে এমন দৃঢ় হয়ে বসে যাওয়ার ফলে সেখান থেকে বিপথে যাওয়া আর তোমার পক্ষে সম্ভব হবে না।"

"কিন্তু মহান শিল্পীরা তো ঈশ্বরের আশীর্বাদ নিয়ে অভিনয় করেন সৃষ্টিশীল অবস্থার এই সব উপাদান ব্যতিরেকেই ?" আমি আপত্তি জানিয়ে বললাম।

"ভুল করছ তুমি," টর্টসভ সঙ্গে সঙ্গে জবাব দিলেন। 'মাই লাইফ ইন আর্ট' বইটাতে কি লেখা আছে দেখ। অভিনেতা যত বেশী প্রতিভাবান ততই তিনি তাঁর কলাকৌশল, টেকনিক সম্বন্ধে যত্নশীল যত্নশীল, তাঁর অভ্যন্তরীণ গুণাবলীর টেকনিক সম্বন্ধে। শেপকিন, এরমোলোভা, ডিউস ও স্যালভিনির মত অভিনেতা অভিনেত্রীরা যখন মঞ্চে থাকতেন তাঁরা তখন আপনা থেকে প্রকৃত সৃষ্টিশীল অবস্থাই প্রাপ্ত হতেন, সৃষ্টিশীল অবস্থার সমস্ত উপাদানই থাকত তাঁদের সঙ্গে উপস্থিত। কিন্তু তৎসত্ত্বেও নিজেদের টেকনিক নিয়ে তাঁরা অবিরাম পরিশ্রম করে চলতেন সর্বদা। প্রেরণা ছিল ওঁদের অন্তরের স্বাভাবিক সম্পদ। যতবার একটা চরিত্রে অভিনয় করতেন, ততবারই ওঁদের প্রেরণার সঞ্চার হত। অথচ সারাজীবন ধরে প্রেরণার রাস্তাটি অন্বেষণের অন্ত ছিল না ওঁদের।

"এর থেকে বোঝা যায় কেন আমাদের, যাদের স্বাভাবিক প্রতিভা ওঁদের তুলনায় অতি সামান্য, কেন তাদের আরও বেশী অন্বেষণের কাজটি করে যাওয়া দরকার। আমাদের মত সাধারণ প্রাণীর অবশ্য-কর্তব্য হল নিজেদের মধ্যে নিজেদেরই সাহায্যে মঞ্চের ওপরে সৃষ্টিশীল অবস্থায় থাকতে পারার সমস্ত উপাদান-গুলো আয়ত্ত করা এবং ক্রমোন্নত করা। এ কাজে সময় লাগে দীর্ঘ, পরিশ্রম দরকার হয় কঠিন। তাহলেও একথা মনে রাখতে হবে যে, যে অভিনেতার কেবল সামর্থ্য ছাড়া আর কিছু নেই, তিনি কখনও মহান প্রতিভাধর হতে পারবেন না। কিন্তু সামান্য প্রতিভার অধিকারী হয়েও যাঁরা তাঁদের শিল্পের প্রকৃতি নিয়ে চর্চা করেন, সৃষ্টিশীলতার নিয়মগুলি অনুধাবন করেন, তাঁরা হয়ত একদিন মহান

প্রতিভার নিকটবর্তী অবস্থায় পৌঁছে যেতে পারেন। আমাদের 'পদ্ধতি' এই বিষয়ে তাঁকে সহায়তা করে থাকে। এই পদ্ধতি অভিনেতার প্রস্তুতি যতখানি সম্পন্ন করিয়ে দেয় সেটা মোটেই হেসে উড়িয়ে দেওয়া যায় না।"

"কিন্তু ব্যাপারটা কী কঠিন," আমি গজ গজ করে উঠলাম। "কেমন করে এত সব আয়ত্ত করব আমরা!"

"তোমার এ সন্দেহ হল অস্থির যুবমানসের প্রতিক্রিয়ামাত্র," টর্টসভ বললেন। "আজ তুমি কিছু শিখলে। শিখে কালই মনে করলে যে সব টেকনিক পুরোপুরি শিখে ফেলেছ। কিন্তু এই 'পদ্ধতি' তো কোন রেডিমেড স্যুট নয় যে, গায়ে চড়ালে আর হেঁটে চলে গেলে। কিম্বা এ কোন রান্নার কেতাব নয় যেখানে কেবল সঠিক পৃষ্ঠাটি খুঁজে বার করবার অপেক্ষা, তারপর রান্নার ব্যাবস্থাপত্র তো অপেক্ষা করছে ওখানে। এ হল একটা জীবনের সম্পূর্ণ পথ। এর মধ্যে তুমি বড় হবে, এর মধ্যে তুমি শিক্ষালাভ করবে বছরের পর বছর ধরে। এ জিনিস মানুষের মধ্যে ঠেসে ভরে নেওয়া যায় না, এ জিনিস ধীরে ধীরে হজম করতে হয়। রক্তমাংসের মধ্যে গ্রহণ করতে হয়, যতক্ষণ না এ তোমার প্রকৃতির দ্বিতীয় সত্তায় পরিণত হয়। যতক্ষণ না তোমার অস্তিত্বের এমন অঙ্গাঙ্গী সত্তায় পরিণত হয় যে মঞ্চে অবস্থানকালে অথবা যে কোন সময়ে এর দ্বারা তোমার মধ্যে আকারগত পরিবর্তন এসে যায়। এ এমন পদ্ধতি প্রথমে যাকে শিখতে হবে পৃথক পৃথক অংশে বিভক্ত করে এবং তারপর সব মিলিয়ে একেবারে সম্পূর্ণ করে তবেই পদ্ধতিকে বোঝা সম্পূর্ণ হবে। এর সব কিছু একেবারে একসঙ্গে সম্পন্ন করবে, এমন আশা তুমি কখনও করতে পার না। এ যেন সেই লড়াইয়ে যাওয়ার মত: সেখানে খানিকটা অঞ্চলে তুমি জিতলে একটু একটু করে, জিতে অর্জিত জয়কে সংহত করলে, নিজেদের পশ্চাদবর্তী অংশের সঙ্গে সংযোগ স্থাপন করলে, আবার এগোলে, এমনিভাবে ক্রমশ ক্রমশ অগ্রসর হয়ে তবেই পরিপূর্ণ বিজয়ের কথা ভাবতে পার অবশেষে।

"ঠিক ঐ রকম ভাবে আমরা আমাদের 'পদ্ধতিকে' জয় করি। এই কঠিন কাজে ক্রমোন্নতি এবং সে বিষয়ে শিক্ষণ হয় অসাধারণ রকমের সহায়ক। আমরা যখন নতুন কিছু শিখি, ক্রমোন্নতির সাহায্যে তা আমাদের অভ্যাসে পরিণত হতে হতে ক্রমশ আমাদের জৈবিক প্রকৃতির অঙ্গে পরিণত হয়ে যায়। প্রাথমিক অবস্থায় প্রতিটি নতুন উপাদান যেন বাধাস্বরূপ হয়ে দাঁড়ায়, অন্যান্য গুরুত্বপূর্ণ বিষয় থেকে মানুষের মনকে টেনে নেয়। এবং যতক্ষণ পর্যন্ত না সেই উপাদান পরিপূর্ণরূপে আত্মস্থ হয়ে একেবারে অভিনেতার নিজের হয়ে যাচ্ছে, ততক্ষণ পর্যন্ত এই রকম চলতেই থাকে। একটা নতুন বস্তুর ওপরে একবার আধিপত্য স্থাপিত হলে আমাদের মনঃসংযোগ খানিকটা মুক্তি পেয়ে অন্যান্য গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ের প্রতি সন্নিবিষ্ট হতে পারে।

"খণ্ড খণ্ড 'পদ্ধতি' মানবসত্তার মধ্যে প্রবেশ করে এমনভাবে, যখন সে আর অভিনেতার সত্তার কোন বাইরের বস্তু নয়, যখন তা অভিনেতার আপন প্রকৃতির দ্বিতীয় স্বরূপে পরিণত হয়েছে। প্রথম প্রথম কাজটা খুব কঠিন বলে মনে হয়, যেমন মনে হয় কচি শিশুর তার টলোমলো পায়ের পেশীগুলিকে বশে এনে প্রথম পদক্ষেপটি নিতে। কিন্তু একটা বছর কেটে গেলে যখন সে দৌড়োতে পারে, খেলতে পারে, তখন আর সেদিনের কথা তার মনে থাকে না।

"অতি দক্ষ যন্ত্রবিদকেও কী-বোর্ডের সামনে বসে কোন কোন জটিল সংগীতাংশ নিয়ে হতবুদ্ধি হয়ে যেতে হয়। নৃত্যশিল্পীকে তার প্রথম পর্বের শিক্ষণের সময়ে জটিল অথচ প্রয়োজনীয় পদক্ষেপের মধ্যে তারতম্য নির্ণয় করতে গিয়ে হিমসিম খেয়ে যেতে হয়।

"জনসমক্ষে অনুষ্ঠানের সময়ে যদি এমনটা হয় যে সর্বক্ষণ প্রতি মুহূর্তে তাকে তার হাত ও পায়ের দিকে এবং পেশীসঞ্চালনের দিকে নজর রাখতে হচ্ছে, তাহলে কি হয়? পিয়নোবাদক বা নৃত্যশিল্পী উভয়েই প্রমাণ করে দিয়েছেন যে তেমন ক্ষেত্রে তাঁরা তাঁদের প্রয়োজনীয় কাজটুকু করতে সক্ষম হন না। সুদীর্ঘ পিয়ানো কনসার্টের সময়ে পিয়ানোবাদক তাঁর আঙুলের প্রতিটি স্পর্শ করছেন চিন্তা করে করে, এ কথা ভাবাই যায় না। তেমনি ভাবা যায় না এ কথা যে, কোন নৃত্যশিল্পী একটি সম্পূর্ণ ব্যালেনৃত্য জুড়ে সর্বক্ষণ মনঃসংযোগ করে রয়েছেন কেবল তাঁর পেশীগুলির দিকে।

"এস্ এম ভলোনস্কী সঠিকভাবেই বলেছেন: "কঠিন ক্রমশ অভ্যাসে পরিণত হবে, অভ্যাস থেকে হবে সহজ, সহজ থেকে সুন্দর।" এই অবস্থায় পৌঁছোবার জন্যে চাই অবিশ্রান্ত সুনিয়মিত পরিশীলন।

"এই কারণেই পিয়নোবাদক কোন সংগীতাংশের বার বার অভ্যাস করেন, নৃত্যশিল্পী একই নৃত্যাংশের পদক্ষেপণ করেন বার বার যতক্ষণ না সেই অভ্যাসটি তাঁদের পেশীর মধ্যে চিরকালের মতো বসে যায়, যতক্ষণ না অভ্যাসটি তাঁদের সহজ যান্ত্রিক অভ্যাসে পরিণত হয়। তা হলে পর প্রথমে যা শিখতে এত কষ্ট হচ্ছিল, সেই জিনিস পুনঃ সম্পাদন করতে তাঁকে আর একটু চিন্তা পর্যন্ত করতে হয় না।

"এর আবার খুব বিপদের দিক হল এই যে, কখনও আবার এই অভ্যাস বিপরীত মুখীও হয়ে যায়। অভিনেতা যতবার মঞ্চে উঠে প্রকৃতির নির্দিষ্ট পদ্ধতিতে অভিনয় না করে থিয়েটারী মেকী অভিনয় করতে থাকেন, ততই তিনি ক্রমশ আমাদের অভীষ্ট লক্ষ্যের থেকে দূরে সরে যেতে থাকেন।

"ততোধিক দুঃখের কথা এই যে এই মেকী অবস্থাকে অভ্যাসে পরিণত করা তুলনামূলকভাবে অনেক বেশী সহজ। এই ঘটনার আপেক্ষিক পরিণতির কথা আমি সাহস করে অনুমান করব। অনুমান করে এই কথা বলতে চাই যে একবার

একটা অনুষ্ঠানে যদি কোন অভিনেতা ভুল অভিনয়ের পথে চলে যায়, তাহলে অন্তত দশটি সঠিক অভিনয়ের অনুষ্ঠান করলে তবেই সেই ভুলের কুফলগুলি সংশোধিত হতে পারবে। আর একটি ঘটনাও উপেক্ষা করা চলে না যে জনসমক্ষে অভিনয়ের আর একটি পরিণতি আছে, তা হল কোন একটা অভ্যাস মানুষের মধ্যে গেঁথে যাওয়া। সুতরাং আমি আরও বলব: জনসমক্ষে মাত্র একবারের অশুদ্ধ অভিনয় কু-প্রভাবের দিক থেকে সৃষ্টিশীল অবস্থার দশবারের অশুদ্ধ মহড়ার সঙ্গে সমতুল্য।

"অভ্যাস যেন এক দ্বি-ধার তরবারি। মঞ্চের ওপরে এর ভুল ব্যবহার প্রচুর ক্ষতি করে অথচ ঠিকমত অভ্যাসের সুযোগ গ্রহণ করতে পারলে অভ্যাস অভিনেতার কাছে হয়ে দাঁড়ায় মহামূল্যবান সামগ্রী।

"পরিশীলিত অভ্যাসের সাহায্যে যখন তোমরা সঠিক সৃষ্টিশীল অবস্থা তৈরী করা শিখতে যাচ্ছ, তখন আমাদের পদ্ধতি নিয়ে ধাপে ধাপে কাজ করে যাওয়া প্রয়োজন। ব্যাপারটা বলতে যত কঠিন বলে মনে হচ্ছে, আসলে কাজে করতে ঠিক ততখানি কঠিন নয়। তবে এ নিয়ে কখনই তাড়াতাড়ি করতে যেও না তোমরা।

"এর চেয়েও আর একটা খারাপ জিনিস আছে যা অভিনেতার কাজে বাধার সৃষ্টি করে থাকে।"

এই কথা শুনে আবার নতুন করে ভয় পেলাম আমরা।

"সেটি কোন কোন অভিনেতার মনের মধ্যেকার অপরিবর্তনীয় দৃঢ়বদ্ধ সংস্কার। খুব অল্প কিছু ব্যতিক্রম বাদ দিয়ে, অধিকাংশ অভিনেতাই কোন পদ্ধতি তো দূরে থাক, কোন নিয়ম, টেকনিক বা কোন তত্ত্বের প্রয়োজন আছে নাট্যাভিনয়ে, একথা মানতে রাজি নন। অভিনেতারা তাঁদের নিজেদের 'প্রতিভায়' নিজেরা অভিভূত," কতকটা বিদ্রুপ মেশানো গলায় টর্টসভ বললেন। "যে অভিনেতার মধ্যে প্রকৃতির আশীর্বাদ যত কম, তিনি যেন ততই 'প্রতিভাবান', এবং তারই জন্যে শিল্পে উত্তীর্ণ হবার তাঁর আর কোন সচেতন পন্থা অনুসরণের প্রয়োজন নেই।

"এই সমস্ত অভিনেতা বৈকালীন অভিনয়ের সুদর্শন বীর মচালভের আদর্শে 'প্রেরণা' নিয়ে জুয়া খেলেন। এঁদের অধিকাংশই বিশ্বাস করেন যে কোন সৃষ্টিশীল ক্রিয়াকলাপের মধ্যে সচেতন কৌশলের প্রয়োগ নিতান্তই মূর্খামী। এঁরা কেবলমাত্র ঈশ্বরের আশীর্বাদের ভরসা নিয়ে অভিনয় করাটাকেই সহজতর বলে মনে করেন। আমি একথা অস্বীকার করি না যে কোন কোন সময়ে আমাদের অজানা কোন কারণে এঁরা এঁদের অভিনীত চরিত্রের ওপরে আবেগের প্রতিষ্ঠা করে কখনও একটা-দুটো দৃশ্য আবার কখনও সম্পূর্ণ চরিত্রটা ভাল অভিনয় করে ফেলেন।

"কিন্তু এমনি একটা দুটো দৈবানুগৃহীত সাফল্যের ওপরে নির্ভর করে কোন

অভিনেতা তাঁর জীবনের উন্নতিকে বাজি ধরতে পারেন না। নিজেরা অলস এবং নির্বোধ বলেই এই সমস্ত অভিনেতারা মনে করেন যে তাঁদের একমাত্র করনীয় কাজ হল কেবল একবার কিছু একটা অনুভব করা এবং তাহলেই বাদবাকী সব কিছু আপনা থেকেই হয়ে যাবে।

"আবার অন্যান্য ক্ষেত্রেও আছে যখন ঐ একই অবর্ণনীয় কারণে এবং খামখেয়ালী কারণে 'প্রেরণা' এসে উপস্থিত হল না। তখন যে অভিনেতার কোন কৌশল আয়ত্তে নেই, অনুভূতিকে বার করে আনবার কোন উপায় জানা নেই, যিনি এমনকি তাঁর নিজের প্রকৃতিকেও জানেন না ভালভাবে, তিনি তখন মঞ্চের মধ্যে একা অসহায়, তখন ঈশ্বরের আশীর্বাদ নিয়ে তিনি যে অভিনয় করছেন সে অভিনয়ে কোন মর্যাদা নেই, তা গতশ্রী, হতমান। এবং এই অবস্থা থেকে সঠিক পথে ফিরে যাবার কোন উপায় তাঁর জানা নেই।

"সৃষ্টিশীল অবস্থা, অবচেতন সত্তা, স্বতোৎসারিত প্রেরণা, এ সব আপনা থেকে মানুষের আহ্বানের সঙ্গে সঙ্গেই এগিয়ে আসে না। এগুলির কাছে পৌঁছোনর সঠিক পন্থা যদি আমরা আয়ত্ত করতে পারি, তাহলে তা দিয়ে হয়ত আমরা সেই পুরনো ভুলগুলো করার হাত থেকে নিস্তার পেতে পারব। তাই কোথা থেকে আরম্ভ করা উচিত তা আমাদের কাছে সুস্পষ্ট।

"কিন্তু অধিকাংশ মানুষের মত অভিনেতারাও কোথায় যে তাঁদের প্রকৃত স্বার্থ লুকিয়ে আছে, সে কথা একটু দেরীতে বোঝেন। মনে করে দেখ, প্রতিভাশালী বৈজ্ঞানিকেরা এত আরোগ্যপন্থা, এত টিকা, ভ্যাক্সিন, ওষুধ সব আবিষ্কার করবার পরেও কত লোক আজও অসুখে মরে! মস্কোতে এক বৃদ্ধ ছিলেন, তিনি অহংকার করে বলতেন যে তিনি জীবনে ট্রেনে চড়েন নি এবং টেলিফোনে হাত দেন নি। মানুষ অনুসন্ধান ক'রে, অনেক পরিশ্রম ক'রে অনেক গবেষণা ক'রে মহান সত্যকে চেনে, মহান মহান আবিষ্কার করে, কিন্তু সেই আবিষ্কারের ফল বিনা আয়াসে যারা লাভ করতে পারে, তেমন অনেক লোকই তা গ্রহণ করতে অনিচ্ছুক। এই প্রকার মানসিকতা হল মানবসভ্যতার একেবারে পরিপন্থী।

"মঞ্চের টেকনিকের ব্যাপারে এবং সর্বোপরি সংলাপোচ্চারণের ব্যাপারে আমরা ঠিক ঐ একই জিনিস দেখতে পাই। মানুষ, প্রকৃতি, পণ্ডিতদের সর্বোত্তম মস্তিষ্ক, কবির প্রতিভা সকলেরই অবদান আছে ভাষার সৌকর্যবৃদ্ধিতে। ভাষা এঁরা সৃষ্টি করেন নি। মনুষ্যহৃদয়ের অন্তস্থল থেকে উৎসারিত হয়েই ভাষার সৃষ্টি। পণ্ডিতেরা তা চর্চা করেছেন বংশপরম্পরা ধরে, শেক্সপীয়র বা পুশকিনের মত কবিরা তাকে সংস্কৃত করেছেন, পরিমার্জিত করেছেন। এই প্রস্তুত করা বস্তুই অভিনেতাকে কেবল গ্রহণ করতে হয়। কিন্তু সেই হজম-করা খাদ্য গ্রহণেও যেন অভিনেতার অনীহা।

"অভিনেতাদের মধ্যে সৌভাগ্যশালী এমন কেউ কেউ আছেন, বিনা চর্চাতেই যাঁদের মধ্যে ভাষা সম্পর্কে স্বতোৎসারিত চেতনা আছে, যাঁরা অতি শুদ্ধভাবে কথা বলতে পারেন। কিন্তু এরকম উদাহরণ খুবই কম, প্রায় না থাকারই মধ্যে। বেশীর ভাগ লোকই ভাষা উচ্চারণ করেন কদর্যরকমের অগোছাল ভাবে।

"তোমরা দেখ সংগীতসাধকেরা তাঁদের শিল্পের তত্ত্ব কেমন করে শেখেন কেমন করে শেখেন তার নিয়ম-কানুন, শৃংখলা। তাঁরা তাঁদের বেহালা, বা চেলো বা পিয়ানোর ওপরে কত যত্ন নেন। নাট্যশিল্পীরা কেন তা করেন না? কেন তাঁরা সংলাপ বলার নিয়মকানুন শেখেন না, কেন তাঁদের কণ্ঠস্বরের সাধনা করেন না, তাঁদের বাক্যোচ্চারণে এবং দেহভঙ্গিমায় কেন যত্নের এবং আত্মসম্মানের ছাপ থাকে না? এগুলিই তো তাঁদের বেহালা, তাঁদের চেলো, এগুলিই তাঁদের আত্মপ্রকাশের সূক্ষ্মতম যন্ত্র। এই যন্ত্র সবেচেয়ে দক্ষ কারিগরের হাতে গড়া। সে কারিগর হল যাদুকর প্রকৃতি।

"একথা থিয়েটারের অধিকাংশ লোক বুঝতে অনিচ্ছুক যে দৈবঘটনা কোন শিল্প নয়, দৈবঘটনার ওপরে ভিত্তি করে কোন কিছু নির্মাণ করা যায় না। শ্রেষ্ঠ বাদক যিনি, তাঁকে তাঁর বাদ্যযন্ত্রের ওপরে সম্পূর্ণ দখল রাখতে হয়। শিল্পীকে দখল রাখতে হয় তাঁর সমগ্র জটিল এই যন্ত্র কাঠামোর ওপরে। একজন গায়কের মত অভিনেতাদের কেবল তাঁর গলা নিয়ে কারবার করলেই চলে না, পিয়ানোবাদকের মত কেবল হাত দেখেই তাঁর নিস্তার নেই, বা নৃত্যশিল্পীর মত কেবল পা এবং দেহের ওপরে আধিপত্য রাখলেই তাঁর চলে না। অভিনেতাকে মানবসত্তার অভ্যন্তরীণ এবং শারীরিক সকল বিষয় নিয়ে একসাথে চলতে হয়। সকল বিষয়ের ওপর পরিপূর্ণ আধিপত্য বিস্তার করার জন্যে প্রয়োজন সময়ের, প্রয়োজন সুকঠিন এবং সুশৃঙ্খল পরিশ্রমের এবং এমন একটি সুনির্দিষ্ট কার্যসূচীর, যেমনটি আমরা এখানে অনুসরণ করছি।

"সৃষ্টিশীলতায় উত্তরণের পথে এই 'পদ্ধতি' হল পথসঙ্গী কিন্তু পদ্ধতিই আমাদের লক্ষ্য নয়। 'পদ্ধতি' তোমরা অভিনয় করতে পার না: 'পদ্ধতি' অনুযায়ী বাড়ীতে কাজ করতে পার, নিজেকে প্রস্তুত করতে পার, কিন্তু যে মুহূর্তে তুমি মঞ্চে পদার্পণ করলে, পদ্ধতিকে তখন সরিয়ে রাখ একপাশে। তখন প্রকৃতিই তোমার একমাত্র পথপ্রদর্শক। 'পদ্ধতি' তোমার সহায়ক পুস্তকমাত্র, কোন দর্শন নয়। দর্শনের যেখানে সুরু 'পদ্ধতির' সেখানে সমাপ্তি।

"'পদ্ধতির' যথেচ্ছ ব্যবহার, অর্থাৎ 'পদ্ধতি' অনুযায়ী, অথচ উপযুক্ত মনঃসংযোগ না করে কাজ করা, তোমাদের অভীষ্ট লক্ষ্যের থেকে অনেক দূরে নিয়ে গিয়ে ফেলবে। এমন হলে সেটা হবে খুবই খারাপ এবং সেটা বাড়াবাড়ির পর্যায়ে গিয়েও পৌছতে পারে। এবং দুর্ভাগ্যবশত এমনটা প্রায়ই ঘটে থাকে।

"তোমাদের হয়ত খারাপ লাগছে ভাবতে যে 'পদ্ধতি' কে তোমরা সরাসরি ব্যবহারিকভাবে এখনও কাজে লাগাতে শেখ নি। অথচ কি করে তোমরা সিদ্ধান্ত নিতে পার যে আমি ক্লাসে যা শিখিয়েছি তা এই মুহূর্তে সব হজম হয়ে গেছে, সরাসরি কাজে লাগিয়ে ফেলার জন্যে তৈরী ? যা আমি তোমাদের বলেছি সে সব হল তোমাদের সারা জীবনের সঙ্গী। এই নাট্যবিদ্যালয়ে তোমরা যা কিছু শুনেছ, অনেক বৎসর বাদে কেবল নিজের নিজের বাস্তব অভিজ্ঞতা দিয়েই তা উপলব্ধি করতে পারবে। কেবলমাত্র তখনই তোমাদের মনে পড়বে যে একথা তো বহুদিন আগেই তোমাদের বলা হয়েছিল, কিন্তু তখন তা তোমাদের চেতনার অভ্যন্তরে প্রবেশ করে নি। সেই সময় যখন আসবে, তখন নিজের অভিজ্ঞতার শিক্ষার সঙ্গে ক্লাসের শিক্ষা মিলিয়ে দেখো, তখন দেখবে ক্লাসের প্রতিটি কথা তোমাদের কাছে জীবন্ত হয়ে উঠবে।

"তোমাদের শৈল্পিক ক্রিয়াকলাপের জন্যে প্রয়োজনীয় সৃষ্টিশীল অবস্থার ওপরে যখন তোমাদের অধিকার প্রতিষ্ঠিত হবে তখন তোমরা কোন চরিত্রে নিজের নিজের অনুভূতিকে নজর করে তার মূল্যায়ন করতে শিখবে এবং যে চরিত্রে তোমরা অভিনয় করছ, যাকে প্রাণবন্ত করে তুলছ, তার সমালোচনাও করতে শিখবে।

"শিল্প, সাহিত্য এবং অন্যান্য শিক্ষণীয় বিষয় সম্পর্কে তোমাদের জ্ঞানের পরিধিকে বিস্তৃত করে তুলতে হবে এবং দেখাতে হবে যে নিজের নিজের স্বাভাবিক প্রতিভাকে তোমরা উন্নত করে তুলতে সক্ষম।

"তোমাদের দেহকে তোমাদের কণ্ঠকে, তোমাদের মুখাবয়বকে এমনভাবে গড়ে তুলতে হবে যেন তারা প্রকৃতির সৃষ্ট সহজ সৌন্দর্যের সঙ্গে সমানভাবে পাল্লা দেবার উপযুক্ত হয়ে ওঠে।"

দুই

"আমাদের শেষ ক্লাসটি আজ আমি উৎসর্গ করতে চাই আমাদের জানার মধ্যেকার সবচেয়ে বড় শিল্পীর প্রশংসার কাজে।

"এবং সেই শিল্পী কে হতে পারেন ?

"অবশ্যই তিনি হলেন প্রকৃতি, সকল শিল্পীর সৃষ্টিশীল প্রকৃতি।

"কোথায় তাঁর বাস ? কোন্ দিকে আমরা প্রেরণ করব আমাদের প্রশংসার বাণীগুলি ? আমি জানি না।

"তোমাদের অভ্যন্তরীণ এবং শারীরিক সত্তার প্রতিটি অংশে, প্রতিটি কেন্দ্র-বিন্দুতে তাঁর অবস্থান, অবস্থান এমন সব জায়গাতেও, যাদের সম্বন্ধে আমরা সম্যক অবহিত নই। প্রকৃতির নিকটে সরাসরি পৌঁছনর কোন সোজাপথ আমাদের জানা নেই, তবে বাঁকাপথ যা আছে তাও প্রায় অজানা এবং এ পর্যন্ত কার্যকর হয়েছে খুব কম।

"এই যে বস্তু আমাদের অন্তরকে উদ্দীপনায় পরিপূর্ণ করে দেয়, একে আমরা বলি প্রতিভা, প্রেরণা, অবচেতনা, স্বজ্ঞা। অথচ আমাদের মধ্যে ঠিক কোন স্থানে এর বাস, তা আমি বলতে পারি না, কিন্তু অন্যের মধ্যে একে আমি অনুভব করি, কখনও কখনও আমার নিজের মধ্যেও।

"কেউ কেউ বিশ্বাস করেন যে এই সব রহস্যময় এবং এবং অলৌকিক বস্তু আসে উর্দ্ধলোক থেকে। আমি কিন্তু রহস্য বা অলৌকিক তত্ত্বে বিশ্বাসী নই, যদিও শিল্পসৃষ্টির কোন কোন মুহূর্তে মনে হয় যদি তেমন বিশ্বাস আমি করতে পারতাম! কারণ বিশ্বাস কখনও কখনও মানুষের কল্পনার অগ্নিকে প্রজ্জ্বলিত করে।

"অন্যেরা কেউ কেউ আবার বলে যে আমাদের প্রার্থিত বস্তুটির বাস আমাদের হৃদয়ে। আমি কিন্তু আমার হৃদয়কে অনুভব করতে পারি তখনই, যখন তা ধড়ফড় করতে থাকে অথবা ফুলতে থাকে বা ব্যথা করতে থাকে এবং এর সবগুলিই আমার কাছে অপ্রীতিকর। কিন্তু বিপরীতপক্ষে আমি যে বস্তুর কথা বলছি সে হল অতীব প্রীতিকর, সে মানুষকে বশীভূত করে তোলে, আত্মবিস্মৃত করে তোলে।

"তৃতীয় একদল বলেন যে প্রতিভা বা প্রেরণার অবস্থান মানুষের মস্তিষ্কে। চেতনাকে তাঁরা এক রকম আলোর সঙ্গে তুলনা করেন, যে, আলো আমাদের মস্তিষ্কের কোন অংশে পড়ে আমাদের মনঃসংযোগের কোন বিষয়বস্তুকে চিন্তার দ্বারা আলোকিত করে তোলে। মস্তিষ্কের অপর অংশ তখন অন্ধকারে অথবা সেখানে তখন সামান্য প্রতিবিম্বিত আলো। হায়, এখনও তেমন কোন বৈদ্যুতিক যন্ত্র আবিষ্কৃত হয় নি যা দিয়ে ঐ আলোকে কাজে লাগানো যায়। কাজেই যতক্ষণ পর্যন্ত না নিজের ইচ্ছেয় ওটা জ্বলে ওঠে ততক্ষণ পর্যন্ত ও আলো অকেজোই থেকে যায়। আমাদের মস্তিষ্কে কিভাবে কাজ হয় যদি বলো এটা তার উদাহরণ, আমি তা মেনে নিতে রাজি আছি। কিন্তু বাস্তবতার দিক থেকে আমাদের কি কোন সুবিধে হবে? অবচেতনার, প্রেরণার বা স্বজ্ঞার এই হঠাৎ-আসা আলোকে কেমন করে নিয়ন্ত্রণে আনা যায়, তা কি শিখেছ কেউ?

"এমন অনেক বৈজ্ঞানিক আছেন যাঁরা 'অবচেতনা' শব্দটাকে নিয়ে নাড়াচাড়া করা অত্যন্ত সহজ বলে মনে করেন। অথচ তাঁদের মধ্যে কিছু লোক অবচেতনাকে নিয়ে রহস্যের নিবিড় জঙ্গলে জঙ্গলে ঘুরে বেড়ান এবং অবচেতনার সম্পর্কে নানা

সুন্দর সুন্দর অপ্রত্যয়যোগ্য শব্দ উচ্চারণ করে থাকেন, আবার অন্যেরা তাঁদের ধিক্কার দেন, তাঁদের বিদ্রূপ করে হাসেন। তাঁরা অবচেতনাকে খুব আত্মবিশ্বাস নিয়ে বিশ্লেষণ করে থাকেন। বলেন অবচেতনা আমাদের ফুসফুস বা লিভারের মত অতি গন্ধময় এক পদার্থ। এঁদের ব্যাখ্যা অতি সরল। তবে এ ব্যাখ্যা আমাদের মাথায়ও ঢোকে না, হৃদয়েও দাগ কাটে না।

"কিন্তু পণ্ডিতদের মধ্যে আরও এক দল আছেন, যাঁরা আমাদের হাতে খেটে তৈরী করা কিছু হাইপোথিসিস দিয়েছেন যদিও সঙ্গে সঙ্গে বলেছেন যে এর ভিত্তি-ভূমি এখনও প্রমাণিত হয় নি এবং দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত হয় নি। সুতরাং এঁরা প্রতিভা বা অবচেতনার প্রকৃত স্বরূপ জেনে ফেলেছেন, এমন ভান করেন না। এঁরা যে বস্তু নিয়ে এখনও অনুধ্যান করে চলেছেন তাকে পাবার জন্যে কেবল ভবিষ্যতের দিকে তাকিয়ে আছেন।

"গভীর চর্চার ওপর ভিত্তি করে জ্ঞানহীনতার এই যে স্বীকৃতি এই খোলামনের কথা হল প্রকৃত জ্ঞানেরই প্রকাশ। এমন স্বীকৃতিই আমার মনে প্রত্যয় জাগ্রত করে এবং বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধানের সম্পর্কে আমার মনে একটি মর্যাদার ভাব জাগ্রত করে। আমার কাছে এ হল না-পাওয়াকে পাবার জন্যে হৃদয় দিয়ে আকুতি। বিজ্ঞানের এই নতুন অগ্রগতির সম্ভাবনার দিকে তাকিয়ে আমি অনুভব করলাম যে কেবল সৃষ্টিশীল প্রকৃতিকে অনুধাবন করার কাজে আমার সমস্ত শ্রম, সমস্ত শক্তিকে নিয়োগ করা ছাড়া আমার আর কিছু করবার নেই—আমার কাজ সৃষ্টি করা নয়, সে কাজ প্রকৃতির, আমি কেবল প্রকৃতির নিকটস্থ হবার সেই বাঁকা, ঘুরপথটি অন্বেষণ করব; প্রেরণাকে আমি কেবল প্রেরণা হিসাবেই দেখব না, প্রেরণার সান্নিধ্যে পৌঁছবার কোন না কোন পথ খুঁজে বার করব। আমি মাত্র কয়েকটি আবিষ্কার করেছি। আরও পথ আছে যা কালক্রমে অন্যেরা আবিষ্কার করবেন। তৎসত্ত্বেও এই দীর্ঘ অন্বেষার ফলে কিছু অভিজ্ঞতা আমি লাভ করেছি যার অংশ আমি তোমাদের দেবার জন্যে চেষ্টা করলাম।

"অবচেতনার রাজ্য যখন অদ্যাবধি আমাদের আয়ত্তের বাইরে রয়ে গেছে, তখন এর বেশী আর কী আমরা ধর্তব্যের মধ্যে আনতে পারি? এর বেশী কিছু আর আমার করার নেই, এর চেয়ে বেশী আর জানাবার নেই।

"তোমাদের প্রতি আমার দেওয়া উপদেশের সুবিধে হল এই যে, এই উপদেশ বাস্তবভিত্তিক, হাতে কলমে কাজ করার উপযুক্ত এবং কয়েক দশকের অভিনয়ের অভিজ্ঞতায় এর পরীক্ষা হয়ে গেছে এবং পরীক্ষায় ফলও পাওয়া গেছে।

"আমাদের প্রকৃতির সৃষ্টিশীলতার কিছু কিছু নিয়ম আমরা শিখেছি—তা হল অর্থপূর্ণ এবং মূল্যবান—কিন্তু আমাদের মঞ্চের টেকনিক যতই উন্নত হোক, তা কখনই সৃষ্টিশীল প্রকৃতির স্থান গ্রহণ করতে পারবে না।

"টেকনিক বা কৌশল প্রকৃতির পায়ে পায়ে যুক্তির সঙ্গে, পরমাশ্চর্যের সঙ্গে এগিয়ে যায়। টেকনিকের সব কিছু পরিচ্ছন্ন, সহজবোধ্য এবং বুদ্ধিদীপ্ত: অভিব্যক্তি, ভঙ্গিমা, নড়াচড়া,—সব কিছু। সংলাপকথন ঠিক চরিত্র অনুযায়ী। তার ধ্বনি পরিশ্রম করে তৈরী করা; তার উচ্চারণ শ্রুতিসুখকর; বাক্যাংশগুলি সুন্দর আকৃতিতে সাজানো, তার সুর যেন সংগীতের মতো, যেন স্বরলিপি সহযোগে কেউ গান গাইছে। সমস্ত কিছুর মধ্যে যে তাপ সঞ্চারিত, যেন তা অভ্যন্তরীণ উজ্জ্বল সত্যের ভিত্তিতে দৃঢ়বদ্ধ। এর চেয়ে বেশী আর কে কি আশা করতে পারে? এমন অভিনয় দেখতে বা শুনতে অতি আনন্দ। কী শিল্পবোধ কী পরিপূর্ণতা! কিন্তু হায়, এমন অভিনেতার সংখ্যা কত অল্প!

"এঁদের অনুষ্ঠান পিছনে রেখে যায় পরিপূর্ণভাবে প্রস্তুত, সুসম্পূর্ণ, সুপুষ্ট আঙ্গিকের সৌন্দর্যমণ্ডিত, কান্তিময়, সুসমন্বিত, নমনীয় বিচ্ছুরণের স্মৃতি।

"তোমরা কি মনে কর এমন মহান শিল্প সৃষ্টি হবে কেবল অভিনয়ের কোন একটা পদ্ধতির চর্চা করার জন্যে এবং কেবলমাত্র বহিরঙ্গের কতকগুলো কলা-কৌশলের সাহায্যে? না, তা নয়। এ হল প্রকৃত সৃষ্টিশীলতা, মানুষের অভ্যন্তর থেকে বিচ্ছুরিত সম্পূর্ণ মানবিক আবেগের প্রকাশ, এ কোন থিয়েটারী আবেগ নয়। এবং আমরা যে পরিশ্রম করি, এই হল তার লক্ষ্য, তার উদ্দেশ্য।

"এই সব সত্ত্বেও আমার দৃষ্টিতে এমনি অভিনয়ের একটি ত্রুটি ধরা পড়ে। এই অচিন্তপূর্ব বস্তুকে আমি দেখতে পাই না, যা আমাকে চমকে দেয়, অভিভূত করে এবং স্তম্ভিত করে দেয়। এ এমন একটা কিছু, যা দর্শককে একেবারে ভূমি থেকে উর্দ্ধে নিয়ে চলে যায়, গিয়ে এমন একটি স্থানে স্থাপন করে, যেখানে সে জীবনে কোন দিন পদক্ষেপণ করে নি অথচ সে স্থান যেন তার অচেনা নয়, যেন এর আভাস ছিল তার চেতনায়, অনুমানে। কিন্তু সে যাই হোক, এই অচিন্তপূর্ব বস্তুটাকে সে এবার মুখোমুখি দেখল, জীবনে এই প্রথম। দেখে সে অভিভূত হল, স্তম্ভিত হল, নিমজ্জিত হল।

"এখানে এ নিয়ে তর্ক করবার বা বিশ্লেষণ করবার কোন জায়গা নেই। এতে কোন সন্দেহ নেই যে এই অচিন্তপূর্ব বস্তুটির উদ্ভব মানুষের জৈব প্রকৃতির গভীরতম প্রদেশ থেকে। অভিনেতা নিজেই এ দেখে অভিভূত এবং চমৎকৃত হন। তিনি তখন তাঁর চেতনবহির্ভূত সত্তার মধ্যে ভেসে চলে যান। এমনও হতে পারে, যে তিনি তখন তাঁর চরিত্রের মূল স্রোতের প্রবাহ থেকে দূরে সরে গেলেন। সেটা অবশ্য অবাঞ্ছনীয়, কিন্তু একথা বুঝতে হবে যে একটা বিস্ফোরণ, বিস্ফোরণই এবং তা গভীর জলেও আলোড়ন সৃষ্টি করতে পারে। একথা ভুললে চলবে না যে এমন ঘটনা জীবনে হয়ত একবারই ঘটে।

"এবং ভূমিকার প্রধান পথ ধরে যখন এই ঝড় বইতে থাকে, তখন তা

অভিনেতাকে তাঁর আদর্শের উচ্চতম শীর্ষদেশে পৌঁছে দেয়। জনসাধারণ যে জীবন্ত চরিত্র সৃষ্টি দেখবার জন্যে থিয়েটারে এসেছেন তার পরিপূর্ণ আস্বাদ তখন তাঁরা পেয়ে যান।

"এ তো কেবল একটা কল্পমূর্তি নয়, যদিও কল্পমূর্তিও একই ধরণের, একই তার মূল; এ হল মানবিক আবেগ। অভিনেতা কোথায় পেলেন কণ্ঠস্বরের, বাচনের বা নড়াচড়ার এমন কৌশল? এমনিতে হয়ত তিনি জবুথবু, বেমানান; কিন্তু এখন তাঁর শরীর যেন নমনীয়তায় স্বাচ্ছন্দ্যময়। এমনিতে তাঁর কথা হয়ত মুখে আটকে যায়; কিন্তু এখন তিনি বাগ্মী, প্রেরণায় তাঁর স্বর কম্পমান এবং সংগীতময়।

"এর আগে যে অভিনেতার কথা বলেছি তাঁরা ভাল, নিঃসন্দেহে ভাল, তাঁদের টেকনিক অতি সুন্দর, অত্যুজ্জ্বল; কিন্তু এই শেষোক্তর সঙ্গে কি তাদের কোন তুলনা হয়? এ অভিনয় যেরূপ ঔদ্ধত্যের সঙ্গে, সৌন্দর্যের সমস্ত সাধারণ অভিব্যক্তিকে দূরে ঠেলে রেখে এগিয়ে যায় তা বিস্ময়কর। এ অভিনয় শৌর্যমণ্ডিত, কিন্তু প্রথমোক্ত অভিনয়ের যে যুক্তিবত্তা এবং পারম্পরিকতা দেখে আমরা মুগ্ধ হয়েছিলাম এ অভিনয়ের উৎস সেই যুক্তিবত্তা বা পারম্পরিকতা নয়। দুঃসাহসিক অযৌক্তিকতায় এ অভিনয় যুক্তিপূর্ণ, ছন্দহীনতায় ছন্দোময় এবং সাধারণ মনস্তত্ত্বের নিয়ম না মেনে এ পরিপূর্ণরূপে মনস্তত্ত্বমণ্ডিত। সমস্ত সাধারণ প্রচলিত নিয়ম এ ভেঙে চুরমার করে দেয় এবং এখানেই এর শক্তি ও সৌন্দর্য্য।

"এ জিনিসের আর পুনরাবৃত্তি হয় না। পরের অনুষ্ঠানই হয়ত হবে সম্পূর্ণ পৃথক অথচ একেবারে দুর্বল বা প্রেরণাবর্জিত নয়। তখন মনে হবে সেই অভিনেতাকে ডেকে বলি: মনে আছে ভাই, কাল কেমন অভিনয় করেছিলেন? ভুলবেন না, আমরা আবার এসেছি সেই অভিনয় দেখতে, তেমনি আনন্দ লাভ করতে! কিন্তু অভিনেতা তো আর নিজের চালক নন। সে চালক তো প্রকৃতি। তাঁর মধ্যে দিয়ে প্রকৃতিই তো সৃষ্টি করেন। অভিনেতা তো তার হাতের যন্ত্রমাত্র।

"প্রকৃতির এই কাজের কোন হিসেব করা যায় না। আমরা তো বলতে পারি না: এটা কেন হল, ওটা কেন হল, ওটা কেন হল না; এটা হল, কেননা এটাই হওয়া দরকার ছিল, আর কোন কিছুই হতে পারত না। আমরা তো বিদ্যুতের, কি সমুদ্রঝড়ের কিম্বা ঘূর্নিবাত্যার বা উষাকাল অথবা সূর্যাস্তের সমালোচনা করতে পারি না।

"তৎসত্ত্বেও এমন লোকও আছেন যাঁরা মনে করেন যে প্রকৃতির কাজ খুব মলিন। মনে করেন যে নাটকের টেকনিক প্রকৃতির কাজকে উন্নত করে তুলতে পারে। কোন কোন শিল্পমনা মানুষের কাছে রুচি হল সত্যের চেয়ে বেশী ফলপ্রদ। কিন্তু যে মুহূর্তে হাজার মানুষের এক দর্শকসমাবেশ আন্দোলিত হচ্ছে, অভিনেতার

মধ্যে পরিপূর্ণতার যত অভাবই থাক, যে মুহূর্তে সেই দর্শকসমাজ আবেগের এক প্রবল বন্যায় আলোড়িত হচ্ছে—তখন কি প্রশ্নটা রুচির, সচেতন সৃষ্টিরকৌশলের না প্রশ্নটা সেই অজানিত বস্তুর যা আছে মহাপ্রতিভাধরের মধ্যে, যে বস্তু তাঁকে ভর করে এবং যে বস্তুর ওপরে তাঁর নিজের কোন ক্ষমতা নেই।

"এমন এমন সময়ে বিকলাঙ্গ মানুষকেও মনে হয় সুন্দর। তবে কেবলমাত্র টেকনিক ব্যবহার করেই সে কেন নিজেকে সুন্দর করে তোলে না ইচ্ছামত বারবার, তার সৌন্দর্যদায়িনী সেই অজানা শক্তির ওপরে নির্ভর না করে? অথচ এই সবজান্তা শিল্পমনা ব্যক্তিরা জানেন না, কি করে নিজের অজ্ঞানতাকে স্বীকার করে নিতে হয়। তাঁরা সস্তা কৌশলধর্মী অভিনয়ের প্রশংসা করতেই থাকেন।

"মহত্তম জ্ঞান হল নিজের জ্ঞানের অভাবকে চিনতে পারা। আমি কেবল সেই অবস্থাতে পৌছেছি যেখানে গিয়ে আমার স্বীকার করতে বাধে না যে স্বজ্ঞা এবং অবচেতনার রাজ্য সম্পর্কে আমি একেবারে অজ্ঞ। শুধু এইটুকু জানি যে স্বজ্ঞা এবং অবচেতনার গোপন রহস্যের দ্বার কেবলমাত্র প্রকৃতি নামের সেই মহান শিল্পীর কাছেই খোলা। সেইজন্যেই তো আমার যত প্রশংসা, সব তারই জন্যে রক্ষিত। প্রকৃতির মহান সৃষ্টিক্ষমতা যেখানে পৌছয়, সেই পর্যায়ে যেতে পারার ক্ষমতার অভাব যদি আমি স্বীকার না করতাম, তাহলে কাণাগলির পথে অন্ধের মত আমাকে হাতড়ে ফিরতে হত এই বিশ্বাস নিয়ে, যেন নিঃসীম মহাশূন্য আমাকে চতুষ্পার্শ্ব থেকে ঘিরে রেখেছে। না আমি বরং আমার নিজের উচ্চতায় উঠে দাঁড়াব, দাঁড়িয়ে নিঃসীম দিগন্তের পানে তাকিয়ে থাকব, তাকিয়ে সেই বিস্তীর্ণতার রাজ্যে কয়েক মাইল নিজেকে এগিয়ে নিয়ে যাবার চেষ্টা করব, যে রাজ্য এখনও আমাদের চেতনার অনায়ত্ত, আমাদের মনও যাকে কল্পনায় ধারণ করতে পারে না। তখন আমি যেন পুশকিনের কবিতার সেই বৃদ্ধ রাজা যে

……সেই উচ্চতা থেকে
আনন্দোজ্জ্বল দুটো চোখ দিয়ে দেখত
সাদা তাঁবুতে ছাওয়া সেই উপত্যকা
এবং দূরে, বহুদূরে, দ্রুত ধাবমান পালগুলি বক্ষে নিয়ে
সমুদ্র…… …"

যবনিকা